المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة

جون كوين

اللغة العليا

النظرية الشعرية

ترجمة وتقديم : د . أحمد درويش



المجلــس الاعلــى للثقــافة
المشروع القومى للترجمة



النظرية الشعرية



١٩٩٥

إهـــــــداء2005

المرحوم الدكتور/ محمد زكى العشماوى

جون كوين



اللغة العليا

النظرية الشعرية

ترجمة وتقديم وتعليق

د. أحمد درويش

هذه هى الترجمة الكاملة لكتاب

JEAN COHEN

LE HAUT LANGAGE

Théorie de La Poéticité

1979, Flammarion, Paris

مقدمة الترجمة

منذ أن قدّمت إلى المكتبة العربية ترجمتى « لكتاب « بناء لغة الشعر» لجون كوين سنة ١٩٨٥ ، وفكرة ترجمة كتاب « اللغة العليا .. النظرية الشعرية » للمؤلف نفسه تلح على ، لشدة الاتصال الوثيق بين الكتابين ، حتى إنهما ليعدان جزئين متكاملين لنظرية واحدة ، تكفّل « بناء لغة الشعر» بطرح القسم الأول منها ، وجاء كتاب « اللغة العليا » ليطرح القسم الثانى ويكتمل به بناء النظرية .. ففائدة استكمال الشكل وحدها ، قبل غيرها من الدوافع والفوائد العلمية الأخرى ، كانت تقود إلى ضرورة إنجاز هذه الترجمة ، رغم الصعوبات الكثيرة التى فرضتها طبيعة المادة المدروسة ، ودقة لغة الافتراض والحوار والبرهنة التى يتبناها المؤلف ، وتشعب مسالك الطرق التى يرتادها للوصول إلى غاياته البعيدة دون كلل أو فتور ، مما يستلزم درجة عالية من التيقظ والمتابعة من قارئه المتلقى فضلا عن مترجمه الذى يطمح أن يكون واسطة مفيدة بين ألوان من التعبير وأنماط من القرّاء ، لاتزال كثير من الفجوات تفصل بينها . يضاف إلى هذا نزعة « التوصيل » التى يحرص المؤلف من خلالها على أن يصل بقارئه إلى أن يرى معه قدراً كبيراً مما يرى ، حتى ولو كانت منطقة الرؤية مشوبة بجانب من الضباب والسحاب فى منطقة « اللغة العليا » ، وتلك واحدة من السمات المميزة للغة المؤلف ، بالقياس إلى كثير مما يُكتب فى حقل الدراسات النقدية الحديثة ، ولايولى قدراً كافياً من الاهتمام لهذه النزعة التوصيلية ، وهى سمة تضيف إلى الترجمة أعباء أخرى ، بل وتلزمها أحيانا بانتقاءات خاصة فى لغة التوصيل – دون مساس بجوهر الرسالة – تبعا لثقافة المتلقى للعمل المترجم، والتى تختلف فى بعض زواياها عن ثقافة المتلقى للعمل فى لغته الأصلية .

إن النظرية الشعرية الدقيقة التى يتبناها المؤلف ، تكتمل من خلال فصول الكتابين معا، ومع أن المؤلف لايكف عن التذكير بأصول نظريته فى معظم الفصول، فإن الإلمام الكامل بتفاصيل النظرية يقتضى من القارئ أن يكون على معرفة بالخيوط المشكلة «لبناء لغة الشعر» وهو يدلف إلى نظرية «اللغة العليا» ويقتضى من الباحث المدقق أن يشفع الكتابين أحدهما بالأخر، وتقوم أصول هذه النظرية، على افتراض خصائص للغة الشعر تختلف بها عن لغة النثر اختلافا جوهريا فى بنيتها ، وليس فقط فى جانبها الصوتى الذى كانت تكتفى النظرية القديمة به فى تفريقها بين النثر والنظم، وهو جانب لاتغفله النظرية الحديثة، وإنما تجعله جزءًا من فكرة بنيوية شاملة .

وفى إطار هذه النظرية لاتصبح لغة الشعر فقط مختلفة عن لغة النثر ، وإنما تصبح مضادة لها ، لكل منهما قطب تنجذب نحوه العناصر الملائمة له ، بقدر نفورها من القطب الآخر . والتقاط خصائص هذا التضاد ، هو الذى شكل دعائم القسم الأول من النظرية فى « بناء لغة الشعر » ، الذى درس هذه الظاهرة أولا على المستوى الصوتى من خلال قضايا الإيقاع والوزن والوقف والتضمين والترقيم والتقفيه والتوازى وعلاقة المعنى بالصوت والتجانس والرتابة وعناصر التوضيح وعناصر التشويش فى الخطاب الشعرى ، وخلص من هذا كله إلى أن البنية الصوتية للشعر ليست بنية تزينية تضيف بعضا من الإيقاع أو الوزن إلى الخطاب النثرى ليتشكل من هذا الخليط قصيدة من الشعر ، وإنما هى بنية مضادة لمفهوم البناء فى الخطاب النثرى ، تنفر منه وتبتعد عنه بمقدار تباعد غايات كل منهما .

وفى إطار بحث القسم الأول من نظرية جون كوين عن « الخصائص المغايرة » للغة الشعر ، توقف فى « بناء لغة الشعر » ، إلى جانب المستوى الصوتى ، أمام المستوى المعنوى ، فتناوله على ثلاثة محاور هى الإسناد والتحديد والربط ، وقاده ذلك إلى مناقشة دقيقة للفرق بين الطبيعة النحوية

التركيبية لكل من الخطابين النثرى والشعرى ، مركزا على الفرق بين الملاءمة والخروج ، وانتهاك الشعر لما يسمى بقانون المعنى النحوى ودرجات الانتهاك ، وطبيعة وسائل التحديد النحوية فى الصفات والضمائر والظروف والأعلام التى تتشكل لغة الشعر من خلال « المجاوزة » بالقياس إلى « معدلاتها » وطريقة تكوّن الصور البلاغية من خلال هذه المجاوزات التركيبية ، ثم طريقة الربط الخاصة بين الوحدات المتجاورة ، وهـى طريقة تنفر مـن خلالها بنية القصيدة « الشعرية » من هيكل بنيـة المقـال « النثرى » ويكتسب مفهـوم « الاتساق » و « الترابـط » و « التداعى » معانى مغايرة .

من خلال هذا كله استطاع القسم الأول من نظرية لغة الشعر عند جون كوين أن يحرر مفهوم « المخالفة » التى تتميز بها هذه اللغة مركزًا على ما يمكن أن يسمى بالجانب «السلبى» ، بمعنى الحديث عن مالا ينبغى أن يوجد فى لغة الشعر، تاركا الشطر الإيجابى الذى يناقش الخصائص الموجودة بالفعل فى هذه اللغة، إلى هذا الكتاب المطروح بين أيدينا: «اللغة العليا» وهو بذلك يتـبع السلم المنطقى المألوف الذى يقـدم «التـخليـة» على «التـحليـة»، والمنطق فى أشكاله القديمة والوسيطة والحديثة يشكل أساسا رئيسيا فى لغة الحـوار العلمى عند جـون كـوين، ولعله من خـلال هـذا ينجح غـالبـا فى الانتـقال من «الخـاص» إلى «العام» ويستطيع أن يجمع فى وقت واحـد بين ميزتين، القدرة على الاحتماء بنقطة محددة ومحاصرتها وحبكها والسيطرة عليها ، ثم القدرة على الانطلاق منها لتعميم نتائجها على ظواهر أخرى قد تبدو بعيدة عنها للوهلة الأولى. ومردّ ذلك دون شك إلى الشطر الثانى من دعائم منهجه القائم على الإحصاء، والذى يتكفل بضبط «حرية» الفروض المنطقية، من خلال عرضها على «قيود» الإجراءات الإحصائية ، لكى يتشكل منهما فى نهاية المطاف منهج إنسانى يجمع بين الإبداع والانضباط .

والإبداع والانضباط يمثلان الجناحين المتكاملين ، الأدبى والعلمى ، للفكر الإنسانى ، ومن هنا فليس من المستغرب أن يلتقى القارئ لهذه النظرية بتردد يكاد يكون متوازيا لأسماء الأدبا والعلماء ولمصطلحات العلم والأدب ، فلغة فكتور هيجور لايكتمل تصورها إلا بالمقابلة مع لغة باستير ومعادلات اينشتين ليست أقل ضرورة لفهم الأدب من قوانين البلاغة ، ورموز الرياضيات ليست إلا الوجه الآخر من رموز التقعيد النحوى فى محاولة هيمنة الإنسان على اللغة ورموزها .

وليس الشعر والنثر إلا مظهراً تقابليا يوازى اليقظة والحلم ، وكما يقول جون كوين « هنالك نوعان من المنطق يتواجهان ، ففى مقابلة منطق « الاختلاف » الذى تُبنى عليه اللغة النثرية ، والوعى بالعالم الذى تتكفل بالتعبير عنه ، يوجد منطق « التوحد » الذى يحكم نمطاً آخر من الوعى ، وهو النمط الذى يجده الليل فى أحلامه ، وتجده القصيدة فى كلماتها » .

وبنية الظاهرة اللغوية فى مجملها ليست إلا جزءاً من بنية الكون . ومن هنا فإن الصلة وثيقة بين الكلمات والأشياء والشاعرية تنتمى إلى الكون انتماءها إلى النص والنموذج الذى يتكون انطلاقا من شعر اللغة ينبغى أن يبرهن على مصداقيته الخاصة من خلال قدرته على أن ينقلنا إلى الشعر خارج اللغة ، أن ينقلنا من الأوراق إلى الحياة كما يقول تسارا .

والعبور من الظاهرة الشعرية إلى الظاهرة الكونية يتم من خلال المقارنة مع التجليات الموازنة للظاهرة الأدبية والفنية ، ومن هذه الزاوية تطالعنا ، دون تكلف ، هذه التحليلات العميقة لبنية الرواية البوليسية ، أو بناء اللوحة المرسومة وموقع الإطار والعمق من الصورة ، أو تحليل التأثير الجمالى للمبانى الأثرية ، وهى مفردات يستعان بها دائمًا لكى تعمق المحور الرئيسى للدراسة وهو « لغة الشعر » .

وإذا كان جون كوين قد اختار عينة الدراسة الإحصائية فى القسم الأول «بناء لغة الشعر» من تسعة شعراء فرنسيين ينتمون إلى ثلاثة اتجاهات أدبية كبرى ؛ الكلاسيكية ، الرومانتيكية، والرمزية، فإن منهج دراسته الذى يصل إلى عمق الظاهرة، يجعل من الممكن تعميم بعض نتائجها –على الأقل– على الآداب الأخرى، رغم الاختلاف الظاهرى لسطح اللغات، وقد حاولنا اختبار هذا الفرض فى ترجمة «بناء لغة الشعر» من خلال إثارة قضايا موازية لما يثيره المؤلف، تتصل بالشعر العربى فى هوامش الترجمة، وإثارة تساؤلات كانت نواة لبعض أطروحات الباحثين فى الشعر العربى بعد ظهور الترجمة .

وقد حاول القسم الثانى فى « اللغة العليا » أن يوسع من دائرة النماذج التى يتناولها التحليل وفى هذا الإطار وردت نماذج من الشعر الإنجليزى والشعر الأسبانى ، ثبتت معها صلابة النظرية وصلاحيتها للامتداد .

إن ارتكاز المؤلف على أصول البلاغة والنحو ، والإفادة منها فى معالجة ظواهر النص ، ومزجها بمعطيات فروع المعرفة الحديثة الأخرى ، يمكن أن يدفعنا إلى إعادة النظر فى كثير من الكنوز المهملة فى تراثنا البلاغى والنحوى ، والتى يجب أنْ تكون عنصرا أساسيًا فى ثقافة الناقد المعاصر الذى ينبغى عليه بدوره أن يقودها إلى التمازج مع فروع المعرفة الأخرى من أجل إضاءة أفضل للنص ، لا أن يهملها ويتجاهلها ويكتفى باتهامها بالجمود والعقم .

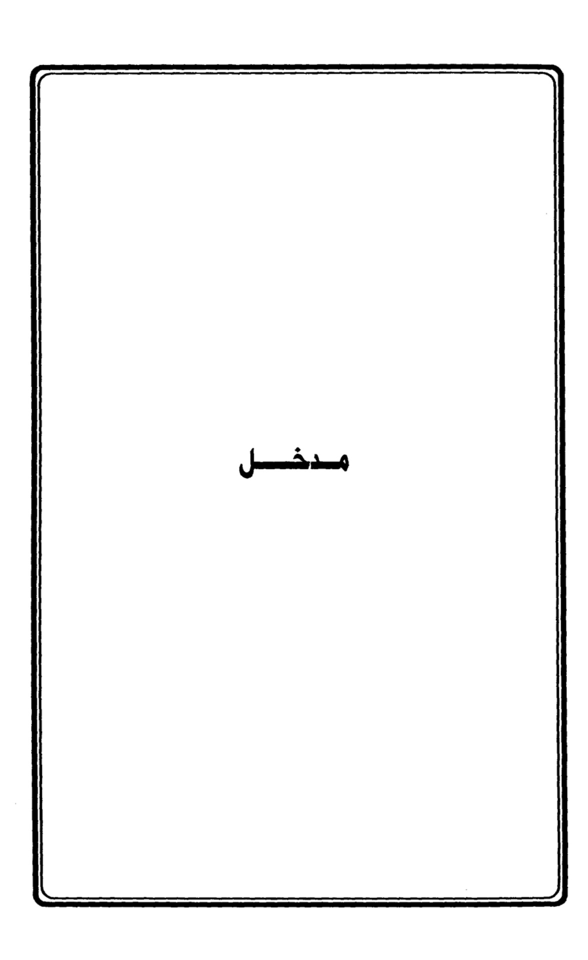
إن ذلك ما دفعنا فى مواطن كثيرة من هوامش الترجمة ، إلى التذكير ، دون افتعال ، بالقضايا الموازية لما يثيره المؤلف فى تراثنا البلاغى والنحوى طموحا لتحريك سعى الدارسين إلى التفكير فى نظرية « للشعرية العربية » تستفيد من تراثها كما تستفيد من الدراسات المعاصرة ، وتستعين بكل جانب على إضاءة الجانب الآخر .

وفى ضوء هذا يمكن تطوير إشاراتنا فى هوامش الترجمة إلى قضايا مثل وظائف النعت بين التحديد والتخصيص ، ووظائف أداة التعريف المتنوعة ، واقتران أسماء النوات بالألف واللام ، ودلالة ما يسمى بضمير الحال والشأن ، والوقوف أمام بنية صيغ التعجب وأسلوب القصر ، وطريقة معالجة البلاغيين العرب لأسلوب الخبر والإنشاء فى ضوء فكرة « النقيض المضاد » التى يتخذها المؤلف هنا أساساً من أسس نظريته ، والإشارة إلى تعبيرات الكناية فى اللغة المعاصرة ، وإمكانيات دراستها على ضوء فكرة « الشمولية » التى يتبناها المؤلف ، وغيرها من القضايا التى أشرنا إليها فى هوامش الترجمة .

بقى أن نقول إن جدّة المجالات التى ارتادها المؤلف والطبيعة الدقيقة لبعض القضايا التى ناقشها ، تجعل من حق الكتاب على قارئه – وهو بالضرورة قارئ على درجة معينة من التخصص – أن يتأهب له بما تتطلبه مواجهة النص العميق الجاد ، وقد حاولت لغة الترجمة ما وسعها الجهد ، أن تمهد الطريق أمامه ، نشدانا لحوار جماعى مثمر ، تتشكل خطواته الأولى من خلال استقبال فردى يقظ ، يقود إلى الحد الضرورى من الإدراك المشترك ، وهو ركيزة كل نقاش علمى خلاق والله المستعان ،

أحمد درويش

القاهرة فى ٩ سبتمبر ١٩٩٥



مدخل

الشعر قوة ثانية للغة وطاقة سحر وافتتان ، وموضوع «علم الشعرية» هو الكشف عن أسرارها.

كل نظرية ترتكز علي مسلمات أولية تقوم عليها ومن المفيد أن توضح النظرية مسلماتها ، والمسلمة الأولي لبحثنا هذا تقوم علي افتراض وجود موضوعه، فإذا كان لكلمة «الشعر» معني، وإذا كان مفهومها يتضمن شيئًا قابلا للتصور والامتداد أي إذا لم يكن هذا المفهوم يشير فقط إلي «كل» لا تتميز أجزاؤه بشيء إلا بانتمائها إلي هذا الكل ، فإنه ينبغي إذن أن يتواجد هذا المفهوم في كل الموضوعات التي تشير إليها هذه الكلمة، وفي هذا الإطار يوجد تطابق في خاصة ما ، ويوجد فارق أو فروق تتسرب لكي تشف عن التنوع اللا نهائي للنصوص ، وهدف علم الشعرية هو اكتشاف هذا الفرق أو تلك الفروق.

أما الخاصة الثابتة فيمكن أن نعطي لها اسما، لقد عرف افلاطون الجمال بأنه «الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة»[١] وهو تعريف ليس حشوا إلا في ظاهر الأمر ، ما دام يطرح في الواقع جوهرا مشتركا تلتقي فيه كل العناصر الجميلة، إنه ينتزع الجمال عن النسبية ويمد موضوعا خاصا بطريقه الإحصاء كعلم ، وعلى نفس النمط صاغ جاكوبسون تعريفا لمصطلح الأدبية«litterarite» ليقول : «إنها هي التي تجعل من إنتاج ما إنتاجا أدبيا»[٢] .

موضوعية علم الأدب إذن لم تعد متمثلة في تصنيف ألوان الإنتاج الفردية لكنها تتمثل في مجمل الإجراءات التي تنتظمها ، وإذن ، فإنه في داخل طبقات النصوص الأدبية ، نستطيع أن نصل إلي«طبقات صغرى»

---

(1) "Hippias Mageur"Œuvres Complé Tes. Péliade. 1. p. 39 .

(٢) يقول جاكوبسون : «الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية، وموضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما هو الأدبية وهي التي تجعل من إنتاج ما ، إنتاجًا أدبيًا ».
Questions de poetique. p. 15.

للنصوص يمكن أن نسميها «الشعرية» وإذا احتذينا دائما نموج(أفلاطون وجاكوبسون في التعريف) نقول إن «الشعرية» هي ما يجعل من نص ما ، نصا شعريا وتعريف كهذا يترك الباب مفتوحا في أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية وهل الاختلاف بينهما اختلاف في الطبيعة أم هو اختلاف في الدرجة كما صنع فاليري عندما نظر إلي الشعر باعتباره «الجوهر النشط» لكل إنتاج أدبي». بقي بداهة أن نستدل علي ما يدخل تحت هذه الطبقة الصغري أي أن نبحث عن معيار نظري صحيح قادر على أن يميز النصوص الشعرية من النصوص غير الشعرية ، لكن ينبغي هنا إلا نقع في حلقة مفرغة ، فإذا كان المعيار هو موضوع البحث ، فإنه يكون نقطة الوصول وليس نقطة البداية، وليس هناك علم يبدأ بتعريف موضوعه ، فلو أن علم الأحياء بدأ بالبحث عن معيار أكيد يحدد«ما هي الحياة»؟ لكان ما يزال عند نقطة طرح السؤال .

وإذن فإنه ينبغي هنا اللجوء، سواء إلي حدسية التحليل ، أو إلي إجماع الذوق العام الذي اقتطع من مجمل النتاج النصي الأدبي جانبا ثقافيا محددا أعطاه اسم «الشعر» ، ويمكن أيضا أن نستعين بهذين المعيارين معا بحيث يراجع أحدهما الآخر ، ونحدد من خلال ذلك نقطة انطلاق مريحة.

.. لقد كان ر.كايوا R.Caillois يقول إن «الاعتقاد بوجود الأدب معناه أن تعتقد أنه رغم كل شيء يوجد شيء مشترك بين هومير ومالارميه وفي نفس المعني كتب ك – فارجا K.Varge «أن القارئ المعاصر للشعر يقدر في وقت واحد مالرب والوارد ، وهما يمثلان حالتين مختلفين للشعر و هو يقرأهما بمتعة دون أن يشغل نفسه بالتحورات التاريخية[1] .

وعلي هذا الضوء يتحدد طرفان لجمع عينة استكشافية معقولة، لكن يمكن أن نكون أكثر تواضعا ونعتمد علي حقل أضيق ، مثلا حقل الشعرية

(1) les Constantes du poémes. p. 2

الكبري للقرن التاسع عشر الفرنسي ، ولنقل ، هيجو ، ونيرفال، وبودلير ، ورامبو ومالا رميه وابوللونير، بل إننا يمكن أن نضيق أكثر ونعتمد فقط علي ديوان «أزهار الشر» وهو نص يتم التمتع به شعريا منذ قرن ونصف، باعتباره نمطا لذلك اللون من الحب الذي هو القراءة الشعرية، وأي دارسة تضع في اعتبارها خصائص الشاعرية لهذا النص، لا نعتقد أنها ستفلت منها خصائص الشاعرية بعامة.

إننى اعترف أنني حاولت أن أجعل الدراسة التحليلية تنطلق من بيت شعري واحد، ولو كنت فعلت هذا لكنت اخترت بيت مالرميه الجليل:

... والصمت القاحل والليل الثقيل

لكن ينبغي أن يعرف الإنسان كيف يقاوم محاولة كهذه.

ولكي نحسم المناقشة بسرعة، أقول إن الدراسة الحالية هدفها الوحيد أن تجعل موضوع بحثها هو شاعرية النصوص التي تستشهد بها وعلي القارئ أن يحدد ما إذا كانت هذه النصوص ممثلة لما تعودنا أن نطلق عليه اسم الشعر.

لقد تغير الشعر دون شك في العصر الحالي، والبعض يؤكد أن الشعر منذ «رامبو» لم يعد غنائيا وإنما أصبح «نقديا» ، وإذا كان هذا صحيحا فإن النظرية المطروحة هنا سوف تقنع بمناقشة الشعر الغنائي ، الذي يعد أكثر ألوان الشعر شاعرية، وعلي كل حال فليس من المعيب أن يحتفظ الإنسان بمسافة بينه وبين موضوعه، لقد كان فاليري يقول عبارة أخذها عنه سارتر «أن تعرف شيئا معناه أن لا تكون أنت إياه» ونحن نعيش المعاصرة ومن أجل هذا فمن الصعب علينا أن نراها كما هي . ومن ناحية ثانية فإذا كان الفرق في العصور الكلاسيكية واضحا بين الشعر و اللا شعر فإنه يجنح اليوم إلي التلاشي، فإذا كانت أعمال مثل «مقال في المنهج» قد خلت من الصورة والمجاوزات ، فلم يعد الأمر كذلك اليوم ، وإذا أخذنا عملا معاصرا

مثل «الكلمات والأشياء» لفوكول وهو عمل تبـدو وجهته العلمـية مؤكدة، فإننا سنجـد شيـوع الصـور منذ الفقـرة الأولي ، مـثل « الحـرص الثـابت » ، « الاختفائية الواضحة » ، « مرأة أسفة » ...إلخ والاقتراب من حدود الشعر هنا له دلالة كبيرة وينبغي أن نعود إلي هذه النقطة، لكننا نسجل فقط هنا أنه أصبح أكثر صعوبة تطبيق منهج مقارن بين مستويين من اللغة يحاول أحدهما أن يتشرب الآخر. وهناك أيضا حالات تقع على الحدود ، فكيف نصنف أعمال بروست وكافكا ، رواية أم قصيدة؟ لكن كل قاعدة تصنيفية تعرف الشواذ ، فالواقع هو اتصال تحاول اللغة أن ترصد حدود مراحله، والمنهج إذن يتطلب أن نختبر مراكز التحورات في الطبقة التي نطرحها للبحث لكي ندرس علي أثر ذلك الحالات الهامشية في ضوء التشابهات والفروق التي تنجم عن دراسة النماذج النمطية، وهناك في النهاية حالات متطرفة، فلقد كان نوفاليس ومالرميه يريان أن في حروف الأبجدية شعرا ، لكننا هنا أمام لون من التصور الصوفي سوف يكون من الناحية المنهجية علي قدر ضئيل من المعقولية لو بدأنا به .

أن البحث عن نقطه بداية استكشافية مريحة ، شيء أساسي لكل بحث، يتقدم كبحثنا هذا في أرض لم تكد تعبد ، وحين يتم تصور المنهج فلابد من عرضه علي نصوص من غير عينته لنري إن كان صالحا للتطبيق عليها ، فإذا لم يستجب لها فلابد من تعديله قليلا حتي يثبت استجابته ، فإذا استحال ذلك فينبغي التخلي عنه .

* * *

أن مجمل النظريات الشعرية المعروفة حتي الآن ترتكز علي فرضية مشتركة فهي تختلف منذ أقدم العصور تبعا لتركيزها علي المحتوي أو الشكل، لكنها في الحالتين تلتقي حول ملمح أساسي يتمثل في مقابلة الشعر للاشعر (أو النثر) وهو معيار كمي محض، فالشعر ليس «شيا آخر» غير

النثر إنه شيء «مضاف إلي» .. .. وقد أوضح بارت هذا التصور الذي نقده من خلال هذه المعادلة :

الشعر = النثر + أ +ب +جـ[1] وكان فاليري من قبل قد أوضح جيداً وجهة النظر هذه حين قال «لكن عن أي شيء يتحدثون عندما يتحدثون عن الشعر؟ يدهشني ألا يكون حديثهم عن مجال من مجالات فضولنا في إطاره يزداد إهمال الأشياء ذاتها ، ماذا يصنعون ؟ انهم يعالجون القصيدة كما لو أنها يمكن أن تجزأ إلي خطاب نثري«كاف ومستقل بذاته » ومن ناحية ثانية فهناك « قطعه خاصة من الموسيقي » تقترب إلي حد ما من الموسيقي بمعناها الخالص .. أما الخطاب النثري فهم يعتبرونه أنه يمكن أن يجزأ من ناحية إلي نصوص صغيرة (يمكن أن يختصر كل منها أحيانا في كلمة واحدة أو عنوان) ومن ناحية أخري كمية أيا كانت من المكملات الإضافية مثل المحسنات والصور والمجازات والنعوت»[2] الخ.

والتعريف الذي تعطيه البلاغة القديمة (لهذا اللون) هو مطابق تماما للنزعة التي ينتقدها فاليري حيث يقول: «لا شيء إلا الخيال والصيغة البليغة في قالب موسيقي » والنظريات تختلف فقط من حيث «نوع الشيء» الذي يضاف إلي النثر لكي يعد شعرا سواء إلي جانب الدال أو المدلول اللغوي.

ووجهة النظر الأولي يطلق عليها تقليديا اسم «الشكلية» والمصطلح غامض مادامت كلمة الشكل لا تقابل بالضرورة كلمة المعني كما هي ، وسوف نري أنه يوجد ما يسمي «شكل المعني|» لكننا يمكن أن نحتفظ بالمصطلح كما هو في شكله المحدود والذي يعد نقطة انطلاقه، وتصور كهذا له وجهة متوقعة بداهة، ولقد وصف الشعر تقليديا بأنه فن النظم وأن النظم هو مجموعة من القيود الإضافية تطبق للوهله الأولي علي الشكل فقط،

(1) le degre zero de l'ecriture .p . 39

(2) Questions de la poesie Œuvre pléiade. 1. p. 128

ووجهة النظر هذه غير قابلة للتسليم بها ، وقد اصبحت اليوم مرفوضة، لكن نظرية جاكوبسون لم تصنع شيئًا إطلاقا غير توسيع نمط قيود النظم فجعلتها تمتد علي مستويين تركيبي ودلالي، والأخذ بمبدأ «إسقاط محور المتشابهات علي محور المتناسقات» يوسع إلي ثلاثة مستويات ، التكرار الشكلي الذي كانت تحصره قواعد النظم في المستوي الصوتي وما يمكن أن نسميه بالمعني ليس متأثراً بالدرجة الأولي بإضافة قواعد «المتشابهات» وهي إضافات يمكن تفسيرها في مجال النثر ، ولنأخذ واحداً من أمثلته:

١- مخلوف مخيف .

٢-مخلوف مرعب[١] .

فهنالك تعادل معنوي بين المثالين ، ولكن الأول يضاف إليه بناء صوتي ترددي لا يوجد في الثاني . يمكن هنا أن توجد المعادلة التي تتحدث عن :

النثر + س

أو التي تري أن الشعر ليس إلا (+) بناء إضافيا من نوع ما أو أنه تقنين سام للغة الجارية، وهي من بعض الزوايا شكل إضافي «والظاهرة التي نصفها هنا هي ظاهرة «ملائمة» من الناحية الشعرية . وسوف نعيد تناولها وفق تصورنا لكن علي أنها لحظة من لحظات إجراءات التحويل البنائي، لكن جاكوبسون وتلامذته عاملوها علي أنها مكون جوهري، ومن هنا ظلت النظرة عندهم شكلية، ولم تخرج عن إطار المبادئ العامة للشكليين ، لقد جعلوا من النص الشعري ، لونا من اللعب بالكلمات ، وجعلوه موضوعا لغويا جميلا موجها بالدرجة الأولي ليرضي حاجات المتخصصين .

---

(١) المثالان في الأصل الفرنسي هما :

1- Affreux Alfred.

2- Horible Alfred.

وقد غيرنا المثالين إلي ما يحقق معني التجانس الصوتي في العربية (المترجم) .

إن المنظور المعاصر والذي هو إرث لنظريات دي سوسير التجنيسية، يلعب علي وجهي الرمز في وقت واحد، فهو رغم كل شيء يمكن أن يرتبط بالشكليين انطلاقا من لجوئه إلي فصل الدال عن المدلول ، لكن تحديد الانتماء قليل الأهمية والذي يهمنا هنا هو أن هذا المنظور بدوره لايري في الشعر إلا ملمحا إضاف. إذا كان أمامنا نص ينسب إلى «سبيون» scipion .(*) فإننا نقرأه تحت تأثير اسم«سبيون» وفي هذه الحالة فإننا نجد معنا رمزا إضافياً يجعل النص موضوع القراءة حصاداً للغة مزدوجة أو خاضعا لتفسير فوقـي للرمز (sur - codé) أي أن هناك شيئًا إضافيًا ما (وهذا لا يعني أن هذه الظاهرة لاوجود لها ، ولكننا فقط نطرحها الآن كمسألة).

هناك أيضا نظريات تبحث عن الشاعرية داخل المحتوي ، وهذه النظريات لا تري عموما في المعني الشعري خاصة سيمانتيكية، أو معني نوعياً مختلفًا، لكنها تري فيه فقط زيادة في المعني، أما التفسيرات النفسية والماركسية للإلهام الشعري فهي تظل عند فكرة اللغة المزدوجة فهناك معني ظاهري ومعني خفي هو الذي تتم الإحالة إليه قصداً أو لا شعوريا من خلال تأويل رمزي تتولي القراءة إعطاء مفاتيحه وهذا المفتاح هو ما يعطي للنص شاعريته.

والموقف هنا لم يعد موقف «مافوق الشكل» وإنما أصبح موقف«ما فوق المعني» ويظل الفرق بين الحالتين فرقًا نوعياً.

أما نظرية تعدد المعاني polysemique– وهي نظرية ذائعة الآن – فإنها تختلف عما سبق ، ويكمن هذا الاختلاف في أنها لا تعترف بطبقات المعني ، وإن كانت تعترف بتعدده، ومن هنا فإن القيمة التي يعطيها التفسير الفرويدي أو الماركسي «للمعني الثاني» تختفي هنا ، والتعددية – أو حتي اللا نهائية–

* أديب روماني قديم في القرن الثاني قبل الميلاد (المترجم).

للقراءات المختلفة تشكل الملمح الملائم ، فالكم وليس الكيف في المعني هو الذي يشكل ملمح الشاعرية .

هناك نظرية أخري تسمي نظرية «الرمزية الصوتية» وهي نظرية أسالت وستسيل كثيراً من المداد وهي تحظي دائمًا برضا الشعراء ، وأن كان هذا لا يقدم دليلا علي شرعيتها لكنه علي الأقل يقدم مؤشرا ، وستتاح لنا الفرصة للعودة إليها ، لكنني أود أن أذكر فقط هنا ، بأنه لكي تشير إلي الملمح الوحيد والأساسي في الشاعرية فإنك تظل خاضعًا لمنظور كمي، وتشابه خطتي الدال والمدلول ، لا يصنع إلا أنه يضيف إلي اللغة غير الشعرية تعريفًا إضافيًا ، فالشاعرية تغنيها لكنها لا تحولها ، و من هنا فإن الشعر يبقي شيئًا «إضافيًا» وليس شيئًا « آخر».

***

إن هذه الدراسة تأتي تالية لدراسة أخري[1] حاولت في وقت واحد أن تتعمق الظاهرة وتحاول البحث عن نظام لها . وأنا سأحاول من خلال التذكير بأساسيات الدراسة الأولى أن أجيب عن بعض الاعتراضات التي أثيرت حولها .

على العكس من النظريات السابقة صنفت الدراسة اللغة الشعرية لاباعتبارها «رمزًا فوقيًا» (sur - code) «ولكن باعتبارها «مضادة للرمز» (anti - code).

وعرفت الشاعرية من خلال التصويرية ، والصورة ذاتها تكون سياقًا يتشكل في مرحلتين يمكن أن توصف المرحلة الأولي منهما بأنها «مجاوزة» بالقياس إلي اللغة العادية.

---

(١) الإشارة إلي كتاب «بناء لغة الشعر» وقد ترجمناه إلي العربية (المترجم).

وأود أن أذكر أولاً : بأن المصطلح «مجاوزة» «ecart» وتحول deviation يشكلان مرادفًا لما يسميه النحو التحويلي agrammaticalite غير قاعدي ومن ثم فإن من التناقض أن يحظي مصطلح «المجاوزة» بنقد أقلت منه مرادفه[1] هل هو مصطلح يجنح إلي التبسيط؟ إنني بعيد عن إنكار مسألة التبسيط بالمعني الذي أعطاه جمسليف لهذه الكلمة ، لكن لماذا يهاجم مصطلح المجاوزة من خلال التبسيط أكثر مما تهاجم المصطلحات المعادلة له ؟ أعترف بأنني عاجز عن الإجابة عن هذا السؤال .

إن تعريف الصورة علي أنها لون من المجاوزة يعود إلي أرسطو[2]، وهو تعريف ظل يجتاز القرون[3] لكن لم يكن من الممكن إعادة تناوله إلا بعد ازاحة غموض هائل[4] ، فالبلاغة في الواقع تفرق بين لونين من الصورة تبعا لتغيير المعني tropes أوعدم تغييره non -tropes، وهنا توجد ازدواجية زائفة قادت إلي التفرقة بين لونين من المجاوزة، مجاوزة جذرية paradigmatique ومجاوزة تركيبية Syntagmatique، والواقع أن كل مجاوزة لا يمكن إلا أن تكون مجاوزة تركيبية ولا تتشكل إلا انطلاقا من التطبيق«غير العادي» للقواعد المنسقة للوحدات اللغوية، والمجاز الذي يغير المعني ليس مجاوزة ولكنه اختزال للمجاوزة، وهو من هذه الزاوية يدخل في كل أنواع الصورة، ويظهر هذا عندما نميز بين مرحلتين في سياق الصورة:(١) موقع المجاوزة (٢) أختزال المجاوزة[5]

---

(١) تودورف هاجم مصطلح المجاوزة متحدثا عن«أحابيل سحرية» راجعا به كما يقول إلي نوع قديم من الغموض يظل الأدب بمقتضاه موضوعا غير قابل للمعرفة

Communications . 1970, 16,p.27

(٢) الخطابة ١٤٥٨أ ٢٣ ، ١٤٥٨ب٣.

(٣) يمكن أن نجد عرضًا ممتازاً للمراحل الأساسية إلي مر بها في كتاب . ب. ريكور Ricoeur « الاستعارة الحية » ١٩٧٥.

(٤) تبعًا لمصطلحات فونتاني ، انظر ص ١٩.

(٥) لتطوير هذه الفكرة انظر مقالي : نظرية الصورة .

Theorie de la figure

Communication 1970. p. 21

، في التحليل الكلاسيكي لعبارة مثل : الإنسان ذئب للإنسان ، لا بد أن نفرق بين (١) عدم التوافق المعنوي بين الذئب والإنسان (٢) العودة إلي التوافق من خلال إحلال «شرس» مكان «إنسان».

لكن السؤال يطرح هنا : لماذا الصورة إذن؟ لماذا نقول «ذئب» إذا أردنا أن نقول «شرس» وهو سؤال أساسي لم تجب عليه البلاغة أبداً، وهو سؤال تحاول هذه الدراسة كلها أن تجيب عليه وتجعل هذه المحاولة هدفها الوحيد.

لكن المجاوزة خروج يفترض وجود «المعدل» وهي نقطة أثارت كثيراً من التحفظات . ولا بد أولا من إزاحة اللبس الذي يوجد بسهولة بين المعدلية Normativite والطبيعية normativisme ، فهناك دون شك معدلات لغوية ، ويمكن أن نذهب إلي أبعد من هذا ونطمح إلي القول بأن اللغة كلها هي نظام معدلات ، وليس لهاوجود آخر غير ما تعطيه إياها» قواعدها الجوهرية «التي يكن أن تقابلها «القواعد المعيارية»وهي القواعد التي تحكم التصورات المسبقة للغة، علي حين تتولي القواعد الجوهرية خلق الموضوعات التي تقننها[١] ، هذه إذن قواعد اللعبة والمقارنة مع قواعد لعبة الشطرنج التي أقامها دي سوسير في هذا المجال مقارنة ذات مغزي .

إن لعبة الشطرنج ليس لها وجود «ملموس» إنها ليست إلا موضوعا مجرداً لا وجود له إلا بدءا من قواعد تنظمه ، وأن تلعب الشطرنج معناه أن تضع هذه القواعد موضع التطبيق، وكذلك الشأن في الكلام فهو في الواقع بلورة تصوارت قواعد اللغة ، والفرق يكمن فى أنه لا يوجد هنا «مخالفات» لقواعد لعبة الشطرنج، علي حين توجد مخالفات لقواعد لعبة اللغة وهي مخالفات تكثر في الواقع في لغة الكلام المتداولة، لكننا أحيانا يمكن أن نقع

---

(١) التفريق بين هذين النوعين من القواعد يعدود إلي ج سيارل searle في كتابه
les actes de langoge, p.47.

في أخطاء ونحن نعرف أنها أخطاء ، والمقارنة سوف تكون أفضل مع لعبة مثل كرة القدم حيث ينبغي أن يوجد حكم ليراقب الأخطاء التي يقع فيها اللاعبون ، وهذا لا يمنع اللاعبين من الاعتراف بشرعية القواعد التي خرجوا عليها ، وكذلك المتكلمون يقعون في أخطاء ويعرفون كيف يعترفون بها استجابه لهذه المعرفة الضمنية للقانون اللغوي الذي يسميه شومسكي«الأهلية» competence، وهذه القواعد لأنها ضمنية، فهي أكثر طواعية من قواعد لعبة القدم التي تأخذ شكل النصوص القانونية، لكنها ليست أقل وجوداً منها[1] ، ويمكن للمقارنة أن تستمر ، ففي الحالتين توجد أخطاء أقل خطورة من الأخري، وهذا يقودنا إلي مسألة «درجات التقعيد«ويقودنا نسبيا إلي «درجات المجاوزة» ، لكن «معدلية» اللغة لا تتضمن أي حكم«بطبيعيتها»[2] (أو تميزها) ولا تتصل بمسألة احترام القواعد وكل شيء يتوقف علي وظيفة اللغة.

والذي أريد بالتحديد أن أريه هو أن الوظيفة الشعرية لا تسمح فقط بل إنها أيضا تحتم التحول السيمانتيكي عن معدله ، واللغة « العادية» ليست إذن لغة «مثالية» بل الأمر علي العكس، مادام علي أنقاضها يقوم ما أسماه مالارميه «باللغة العليا».

إن الحدس اللغوي للاستخدام هو المعيار الوحيد المقبول ، وأي قارئ فرنسي لا يتردد في أن يعترف بأن العبارات التالية خروج علي المألوف ، فعندما يقول بلزاك : « Attieu montane » وهو يعني «وداعا يا سيدتي«أو يقول: est parti papa وهو يعني «لقد خرج » ، يكون تعبيره خروجًا علي

---

(١) المقارنة لا تكون كاملة ، إلا إذا أضيف إليها «عنصر زمني» حيث تبدو قوانين لعبة كرة القدم ثابتة، علي حين تتغير قوانين اللغة كل فترة .

(٢) أجاب تشومسكي بدقه علي الملاحظات التي وجهت إلي « الطبيعية أو التميز » بأنه لا مجال لتعديل أو منع الجمل المتجاوزة – انظر :

some methodolgical remarks on generative grammar. .word 17. 1961

المألوف في حين أن عبارة a dieu madame وعبارة papa est parti هي النمط المألوف.

والخروج علي المألوف يتم هنا حقيقة علي المستوي الصوتي والمعنوي للغة وهي مستويات مقعدة بدقة. أما أخطاء النطق والقواعد فيتم بجلاء مراقبتها في سبيل الأداء الصحيح للغة خاصة عند الأطفال ، لكن الأمور تبدو أكثر صعوبة عندما نقترب من المستوي السيمانتيكي ، ويطرح التساؤل: هل للقواعد التركيبية قوة جوهرية علي نفس المستوي؟

لنقارن بين هذه الأمثلة الثلاثة:

١- زوج خالتي أعزب.

٢- زوج خالتي من ذهب.

٣- زوج خالتي من سكان المريخ.

أن الأمثلة الثلاثة تبدو غريبة علي نحو أو آخر ، وتبدو كذلك قابلة للون من التفسير المجازي من خلال إحلال«صورة» بدلا من المعني الأصلي أو «الحرفي» ، وهذا التقابل (بين «الصورة» و«المعني الأصلي») يطرح مشكلة تعد أساسية في نظرية الصورة ، وسوف نعود إلي هذه النقطة بالتفصيل ولنحاول تصور الأمثلة الآن بالمعني المجازي:

١- يمكن أن يكون ماتريد أن تقوله الجملة هو أن زوج خالتي ينتهز فرصة غياب زوجته لكي يعيش حياة رجل أعزب.

٢- أنه رجل طيب كريم خدوم .

هذان التفسيران ليسا بدهيين ، لكن الذي ليس موضع جدل، هو أن أيا من المثالين لا يمكن تفسيره تفسيرا حرفيا خارج السياق، علي العكس من المثال (رقم ٣ : فهناك تفسيران حرفيان محتملان له ، الأول : أن يكون المتلقي يعتقد بوجود سكان في المريخ وفي أن أحدهم يمكن أن يكون قد نزل

إلي الأرض لكي يتزوج خالتي ، والتفسير الثاني: مجازي إذا كان المتلقي يعرف أنه لا يوجد سكان في المريخ وأنه تبعا لذلك ينبغي أن يكون معني العبارة أن زوج خالتي رجل غريب إلي حد ما.

وإذن فالأمثلة الثلاثة فيها لون من «التحول» في المعني ، ولكن درجته تختلف من مثال لآخر.

١- في المثال الأول، يحدث اختراق لاشك فيه لقاعدة سيمانتيكية : فمعني المبتدأ مضاد لمعني الخبر فتعريف«الأعزب» باعتباره «الشخص غير المتزوج» وتعريف «زوج» بأنه «الشخص المتزوج» يجعل الجملة تقودنا إلي تناقض بين مبتدأها وخبرها . يمكن هنا أن تعد «المجاوزة السيمانتيكية» مجاوزة «للمنطق» أيضًا.

٢- في حالة المثال رقم ٢ ، تبدو القضية أقل حدة ، فإنه في الواقع لا يمكن أن يقال إن المبتدأ مضاد للخبر ، مادام تعريف كلمة «زوج» لا يدخل فيها «المعدن» الذي صنع الزوج منه، وإنما يمكن هنا استدعاء قاعدة «التصنيف المختار» التي نادي بها كل من «كاتز» و«فودور»[1] ومن خلالها يلاحظ أن «زوج» تحمل الملمح السيمانتيكى الملازم(+حي) بينما كلمة «من ذهب»تحمل الملمح السياقي (+حي) ، فإذا دخل هذان الملمحان في الوصف السيمانتيكى للكلمتين ، فإن من الممكن أن تكون العلاقة بينهما «غير ملائم» تبعًا لقواعد اللغة.

أما بالنسبة للمثال رقم (٣) فإنه يمكن أن نختار بين تفسيرين ، لكن هذا الاختيار لا يتعلق بأي قاعدة جوهرية في اللغة ، ويتصل فقط بما يمكن أن يسمي بالمعرفة الموسوعية للقارئ ، وأذن فهناك فرق لا شك فيه بين هذه الأنماط الثلاثة ، لكن هذا الفرق له طبيعة خاصة ، من الصعب أن نجتازها

---

(1) the Structure of a semantic theory, 1963, p. 170-210.

الآن، فالمناقشة حول المشكلة مطروحة معنا ولم تحل بعد[1] .

لكن هناك شيئًا يبقي بديهيًا مع ذلك ، وينبغي أن نلاحظه بشدة، وهو أن أي نظرية سيمانتيكية لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا إذا وضعت في اعتبارها حدسنا اللغوي فليست النظرية هي التي ينبغي أن تقول للمتكلم هل حدث خروج هنا أم لا ، ولكن المتكلم هو الذي يقول ذلك للنظرية.

فمهمة النظرية ليست توضيح أي التعبيرات يعدخروجا، لكن مهمتها أن تقول لماذا هو كذلك ، فمعرفة المجاوزة هنا تسبق معرفة القاعدة ، وفي انتظار توضيح القاعدة فإن المتكلم له الحق في أن يعد ألوانا من التعبيرات الشعرية في إطار المجاوزات السيمانتيكية مثل :

الظلام المضــيء **** كورني

الصلوات الزرقاء **** مالارميه.

السمك المغنــي **** رامبــو.

وسوف تلتقي هذه التعبيرات مع الأنماط الثلاثة للمجاوزة التي ذكرناها:

* المجاوزة المنطقية.
* المجاوزة السيمانتيكية.
* المجاوزة الموسوعية.

لقد أمكن حقا معارضة فكرة «التقعيدية» التي تفترض وجود متكلم مثالي، لكن هناك«مثالية» ضرورية في كل ألوان البحوث، حتي في بحوث

---

(١) التفرقة بين هذه الأمثلة الثلاثة يذكر بالتميز القديم بين «الحكم المنطقي «والحكم النحوي» انظر:
Quine. TWO dogmas of empinism

علوم الطبيعة ، فليست هناك دراسة تستطيع وصف المجسمات مالم تضع في حسبانها قوانين«كبلر»[1] ، وفي القضية التي تشغلنا لا تبدو المثالية كثيرة بل أن ألوان الخروج التى نعرض لها ، يمكن لأي متكلم من أبناء اللغة الأصليين أن يدرك أنها خروج «بشرط ألا يكون أميا أو سيىء النية.

وبالإضافة إلي ذلك فإن ألوان المجاوزات التي حللناها في «بناء لغة الشعر» أيا كان مستواها الصوتي أو النحوي أو الدلالي، تنتمي إلي نفس طبقة «الخروج» التي أشرنا إليها هنا، فالقافية غير الملائمة ، والقلب .. ألخ تنتمي إلي طبقة المجاوزات «الداخلية» باعتبارها جزءا من المقولة وهذه المجاوزات في جملتها تقابلها طائفتان أخريان من المجاوزات باعتبار العلاقة مع المقولة ذاتها، وهاتان الطائفتان يمكن أن يتقابلا فيما بينهما كلونين من المجاوزة ، أحدهما مجاوزة بالزيادة والآخر مجاوزة بالنقص.

ولنأخذ في الاعتبار جملة مثل:

زوج خالتي رجل.

فهذه الجملة لاغبار عليها من الناحية اللغوية البحتة ، فهي لاتخترق لاقواعد الملاءمة ولا الاختيار ولا المعرفة الموسوعية، ومع ذلك فإنها تبدو «جملة غريبة» فهي جملة لا يتوقع الإنسان أن يلتقي بها في سياق عادي ، أو علي الأقل في خطاب وظيفته الإعلام أو التعليم ، وهذا في الواقع هو ما يجعلها غريبة، إنها لا تحمل أي درجة «تبليغية من درجات الإخبار مادام مفهوم الخبر« رجل » متضمنا داخل مفهوم المبتدأ «زوج» وهناك قانون غير مدون يمكن أن نسميه «قانون إضافة المعلومة» «تم» الخروج عليه هنا، إن هناك قدراً من «الاطناب» يسمح به في العبارة ، بل تتطلبه ولكنه ليس

---

(١) جون كبلر ، عالم الماني (١٥٧١-١٦٣٠) أول من قدم دراسة دقيقة عن المريخ ، وكانت دارساته في الجاذبية هي التي مهدت الطريق أمام نيوتن لاستخلاص قانون الجاذبية الشهير - (المترجم)

الإطناب الكلي الذي يجعلها غير مفيدة، ويمكن هنا أن نميز بين «الاطناب الداخلي» كالعبارة التي أوردناها «و» الإطناب الخارجي «عندما تكون للمقولة حقيقة بدهية مثل أن تقول ٢+٢=٤ أو الأرض كروية ، في سياق خطاب ندرك أن المتلقي له مدرك لهذه الأشياء ، واللغة الشعرية مليئة بهذا اللون من الإطناب الداخلي والخارجي.

قال لي إن الليل مظلم «هيجو».

٢ + ٢ = ٤ «بريڤير».

وفي الحقيقة ، فإننا سوف نري أننا يمكن أن نعتبر «الخطاب الشعري» كله اطنابا كبيراً ، وترديداً متصلا.

تبقي الطائفة الثالثة، وربما كانت أقواها ، وهي طائفة «الإيجاز» إنها مجاوزة بالنقص، إنها مجاوزة لا من خلال«الإفراط» كما كان الشأن في الإطناب ، ولكن من خلال «التفريط» كما تقول :

زوجخالتيهو.......

فالنقاط التي وضعت علي السطر توضح أن الجملة لم تتم ، لكن نقصان الجملة هنا مرتبط بنقصان بنائها النحوي ، فالضمير المنفصل«هو» يتطلب خبرا له وهو مفتقد هنا في السياق[1] ، وهذا الغياب النحوي لبعض العناصر هو ما ترجع إليه البلاغة في بعض صورها تحت اسم «الحذف» ، لكن التحليل يظهر غالبًا، وجود علاقة بين المجاوزة النحوية والمجاوزة الدلالية، كما هي الحالة هنا ، ولنقارن بين جملتين مثل:

Le mari de ma tant est un..

(١) العبارة في الأصل الفرنسي هي

ومن ثم فالعنصر النحوي الغائب ، هو الكلمة الواردة بعد أداة التنكير ، وقد عدلنا السياق ليلائم العنصر المفتقد في الجملة العربية ..(المترجم).

١- قيصر قُتل.

٢- بطرس قَتل ....

فسوف نلاحظ أن الجملة الأولي مكتملة من الناحية النحوية ، علي حين أن الثانية ليست كذلك، مع أنهما متعادلتان من وجهة نظر العناصر الدلالية ، فالجملة تحدد من الناحية الدلالية باعتبارها مقولة تحمل معني كاملا في ذاته، لكن المعني هنا في الجملتين غير كامل إذا أخذنا في الحسبان أن الجملة الأولي ينقصها الفاعل والجملة الثانية ينقصها المفعول به ، وإذا كانت اللغة تلزم وجود المفعول به فإنه يبدو أنها ينبغي أن تفعل بالأحْري الشيئ نفسه مع الفاعل ،وإذا وضعنا الجملة في صيغة المبني للمعلوم فإنها تعطينا:

(١) ......قتل قيصر ، حيث نجد نقصًا واضحًا، ويمكن أن يجاب بأن الصيغة التي معنا هي تحويل لصيغة:

قيصر قتل علي يد أحد الناس.

لكننا يمكن أن نقول نفس الشيء بالنسبة للجملة الثانية:

بطرس قتل أحد الناس.

ومن ثم فإنه يمكن الحديث عن قاعدة رئيسية بالنسبة للمكملات ، تلزم المتكلم أن يمدنا بكل المعلومات الملائمة ، أي أن تكون الجملة مجيبة عن كل التساؤلات الملائمة : مَنْ ، لماذا ، كيف ..ألخ ، وهذه المشكلة التي كان قد أشار إليها من قبل أرسطو ، شديدة التعقيد ، ولن أشير هنا إلا عرضا لمسألة تتعلق بالرواية البوليسية حيث نجد المجاوزة من خلال «الحذف الدلالي» هي الصورة الغالبة إن لم تكن الصورة الوحيدة.

يبقي أيضًا ألوان من المجاوزات لا تخطئها العين لكن علاقتها مع القاعدة التي تنتمي إليها لا تظهر بوضوح ، ولنقارن مثلا بين هذين المثالين:

١–اثنان من رواد الفضاء الأمريكيين يهبطان فوق القمر.

٢– اثنان من رواد الفضاء الشقر يهبطان فوق القمر.

ولنفترض وضع كل منهما عنوانا لاحدي الصحف ، وسوف نجد فرقا ظاهراً فالأول يبدو طبيعيا ، والثاني لا يبدو طبيعيا أو يبدو أقل من ذلك بكثير ، ما السبب في ذلك ؟ الإجابة البديهية ، التي سيجاب بها ، هي أن المهم عندنا هو معرفة جنسية رواد الفضاء ، وفي المقابل فليس المهم معرفة لون شعرهم ، لكن كيف نحدد «المهم» في مجال المعلومة، وما المعيار الذي يقاس به ؟ ومع ذلك ، فإنه في سياق الأحاديث اليومية يلاحظ التركيز علي ملمح الأهمية، كما يظهر ذلك التعبير الشائع «وما أهمية ذلك؟ » أو « أنني لا أري فائدة لما تقول » وهي تعابير تؤكد بالتحديد وجود «درجة الصفر» في الملمح الذي نشير إليه، والمجاوزات التي تنتمي إلي هذا النوع في الشعر كثيرة جداً، ولنأخذ علي ذلك مثلا من السونيتا المشهورة «الفاتحون» لهيرديا[1].

يالها من مراكب طائرة بيضـــــاء منحيات للأمام

كن ينظرن وهن يصعدن إلـــي سمـــاء مجهـولة

من قاع المحيط ومـن نجـــوم جـــديـــدة

فاللون الأبيض في المراكب ، يذكرنا إلي حد ما باللون الأشقر لرواد الفضاء ومع ذلك فإنه يكفي أن تحذف هذه الصفة لتضعف إلي حد بعيد شاعرية البيت الذي توجد فيه، كما لو أن المعني الشعري للبيت متعلق باللامعني الإخباري للصيغة.

والي نفس الحالة تنتمي أبيات أبولونير:

---

(١) هيرديا Heredia شاعر فرنسي (١٨٤٢–١٩٠٥) له ديوان شهر بعنوان سونيتات باريسية (المترجم)

لقد مضيت إلي شاطئ السين تحت إبطي كتاب قديم

والنهر مثل ألمي يتدفق ولا ينضب

فما الذي جعل الكتاب يأتي إلي هنا ؟ ولماذا هو قديم ؟ ومع ذلك فلو حذفناه......

إن الأمر لم ينته ، فإن كل ألوان طبقات الخروج والمجاوزة التي اختبرناها تنتمي إلي لون معين من الخطاب يتميز بنفس القوة.

وهي قوة تتصل بطبيعة لون من المقولات «الجوهرية» التي لا تطمع إلا أن تصف حالة الأشياء في مقابل مقولات عرضية performatif تجمع الحدث الذي تصفه مثل النظام ، الوعد ، الطلب.. ألخ وأذن فإن هذا النمط من المقولات له قواعد استعماله الخاصة والتي تدعي « بشروط التميز » .felicity Condition

ومنها تبدأ سلسلة كاملة من التجاوزات الممكنه [1] .

وينبغي في النهاية أن نميز مجموعة من الرموز الفرعية sous-codes في داخل الرموز ذاتها، فاللغة المنطوقة ليس لها نفس قواعد اللغة الشفهية وهو ما يوضح خصائص الخروج في صيغة الماضي المركب في رواية «الغريب» لالبيركامي وهو لون من القص يقابله عادة استخدام الماضي البسيط، ويمكن من خلال هذا المنظور ذاته إعطاء لون من القانونية للنقطة التي منعها ريفاتير.Riffatter فيما أسماه«المعدل السياقي»«أي معدل» «نمط تعبيري»، يغري شيوعه في نص ما، علي اعتبار النمط العادي بالنسبة له خروجً وقد استشهد ريفاتير على هذه القضية بهذه القصيدة لتارديو tardieu.

(١) لقد أحصي ج. سيارل تسع قواعد لحالة «الوعد» - المرجع السابق. ص ٩٨٠.

المرأة التي رأيت .

واليد التي مددت .

والقبلة التي أخذتها .

حيث تبدو صيغة البيت الأخير (المتصلة بضمير الموصول العائد) خروجاً بالقياس إلي سلسلة الأفعال التي حذف منها العائد من قبل[1] .

وخلاصة القول أنه توجد قواعد متعددة ومختلفة للغة واكتشافها هو مهمة علم اللغة ، لكن علم الشعر لا يمكنه الانتظار حتي ينتهي علم اللغة من مهمته وله الحق تماما في أن يعتمدعلي الحدس الخاضع للتحليل ، وأن يؤكد ذلك عند الحاجة بالوصول إلي أحكام ، لكي يضيف ما يقدر أنه يشكل أنماطا للخروج بالقياس إلي القاعدة المطروحة ، وهو ما حاول أن يفعله القسم الأول من هذه الدارسة التحليلية وينبغي أن تشير إلي أننا ونحن نحاول أن نفعل ذلك أتيحت لنا الفرصة لالقاء الضوء علي مشاكل كانت حتي ذلك الحين في منطقة الظل.

أن طرح نظرية ما أمر مخصب، حتي لو كانت النظرية مخطئة ، حتي يسمح ذلك بترتيب جديد للمشاكل لم يكن معروفاً قبل طرحها.

---

(١) الأمثلة فى الأصل الفرنسي :

1- la dam qui passit

2- la main que se teda.

3- le baiser que je pris.

والخروج متصل بتصريف الأفعال وهو لا مقابل له في العربية وقد تصرفنا قليلا فجعلنا الخروج متصلا بعائد الصلة لكي تتضح للقارئ القاعدة التي يدور حولها النقاش (المترجم)

وعلي سبيل المثال ، مشكلة البعد عن«القافية النحوية»(*) في الشعر الفرنسي بدءا من القرن السابع عشر ، لماذا رفض الشاعر هذه الإمكانية الواسعة المريحة للقافية المشكلة من اللواحق النحوية ؟ ومن نفس الزاوية:

لماذا هذه الظاهرة التي أصبحت سائدة في كتابة النص الشعري المعاصر ، والمتعلقة بالغاء علامات الترقيم ومجمل العلامات الضرورية للبناء التركيبي للمقولة ؟ من البديهي أن تطرح هذه المشاكل ، ويمكن بالطبع أن يعد شيء كهذا بحثا عن الصعوبة لذاتها ، فالفن لا يضن بقيمه إلا لكي نتابع لعبة السيرك داخله، لكنه إذا كان كذلك فينبغي أن يقال ذلك ، وإلا فينبغي أن نبحث عن شيء آخر ، وهو معالجة هذه المشاكل من خلال تصنيفها وهو مالم يفعله علم الشعر من قبل علي قدر علمي.

وتوجد نفس المشكلة علي مستويين آخرين ، فدراسات الشعر ، اعترفت دون شك بغزارة المجاوزات التركيبية والدلالية في الشعر لكنها اعتبرت تراكمات من ظواهر أخري ، نتائج محتملة لملامح مختلفة ، امتداداً من بعض الزوايا لظاهرة «الرخصة الشعرية» التي تسمح للشاعر ببعض الحرية في التعامل مع الرمز وإعطائه قيمة «الرمز الفوقي» ، وإذا سلمنا بهذا فإنه يبقي علينا أن نوضح لماذا تتزايد هذه الظاهرة في الشعر الفرنسي على مدي تاريخه كما تؤكد الاحصائيات.

والنظرية التي طرحناها في «بناء لغة الشعر» كان لها فضل تخفيض مجموع الظواهر إلي وحدة تجمعها حين أظهرت أن المجاوزة هي الخطوة الأولي في بناء الصورة وأن الصورة هي التي تكون الشاعرية ، وحقيقة لم تكن هذه النظرية هي وحدها التي خضعت للمبدأ الرئيسي في أي دراسة

(*) يعني بالقافية النحوية ، تلك التي تقوم علي تشابه أواخر الأبيات من خلال اشتراكها في قاعدة نحوية كنون المثني والجمع ونهايات جمع المؤنث السالم والأفعال الخمسة ...ألخ حيث اعتبرت قافية ضعيفة هجرها الشعراء الفرنسيون منذ القرن السابع عشر (المترجم) .

علمية وهو مبدأ تقليص الظواهر من التعددية إلي الوحدة فنظرية جاكوبسون في المعادلات صنعت نفس الشيء ، وبقيت الاستجابة للمبدأ العلمي الثاني المتمثل في المراجعة والتمحيص.

ولم يكن علم الشعر من قبل بصفة عامة يشغل نفسه بهذه الهموم، وكان الدارسون يعتمدون علي منهج الاستشهاد بأمثلة ، وهو منهج لا يصلح إلا لطرح الفرض لا للبرهنة عليه ، وفي مجال واسع كمجال ا لشعر لا ينبغي الاكتفاء بلغة واحدة (فعند تضييق مجال الاختيار) يمكن أن تجد أي شيء، ولقد وقع دي سوسير في بعض هذا اللبس، ولقد وقع حقيقة علي أمثلة لا ينازع فيها مثل بيت بودلير :

Je sentis ma gorge serree par la main terrible

de L' hysterie.

لقد أحسست بعنقي تضغط عليه اليد المرعبة للهستيريا

حيث لاحظ توزع كلمة الهستيريا علي مقاطع البيت ، لكن هذه حالة استثنائية لا يمكن رصدها في الغالبية العظمي من النصوص الشعرية إلا من خلال العشوائية وعلي حساب المنهج الدقيق.

ونفس الملاحظة يمكن أن توجه إلي نظرية جاكوبسون، فالتوازنات لاتوجد في كل القصائد من ناحية ، ومن ناحية أخري ، يمكن أن نجدها في النثر كما أظهر ذلك جورج مونان عند حديثه عن : «نيكول : احملي لي خفي وأعطيني طاقيتي الليلية»[1].

---

1) la communication poetiqeu. p . 23.

فيما يتصل بقضية المجاوزة، فإنها بنت طريقها الخاصة في المراجعة والتمحيص علي ثلاثة أنماط من الوقائع:

١- التبادل commutation ، وهو مصطلح استخدمه أرسطو ، واستقر عند «بالي» وهو يستقر على إجراء شائع في البنائية اللغوية ، ويتحقق هنا من خلال « التناسب الطردي » بين إلغاء المجاوزة واختفاء الشاعرية . وسوف أذكر هنا بمثال واحد فقط، وهو البيت المترجم عن اللاتينية:

لقد ذهبوا مظلمين في الليالي الوحيدة .

والذي يكفي فيه أن نعيد ترتيب الملاءمة وأن نقول:

لقد ذهبوا وحيدين في الليالي المظلمة .

لكي نقتل شاعرية البيت ، ويمكن أن نجري نفس المراجعة علي كل الأمثلة التي عرضت لنا لنجد نفس النتيجة .

٢- الأمثلة المضادة : وهي الوسائل الوحيدة المستخدمة بكثرة في الدراسات اللغوية لنقد نظرية ما ، من خلال الإتيان بأمثلة تتعارض معها ، وفي هذه الحالة فإن علي النظرية أن تظهر ، إذا هي استطاعت ، أن هذه الأمثلة المضادة ليست في الواقع مضادة، وأنها تبدو كذلك لأنها تحتاج إلي مزيد من التحليل ، ولسوف نجد كثيراً من الأمثلة التي تطرح وفق هذا التصور ومرة أخري فلن أستشهد إلا بمثال واحد ، فقد كان دومارس Du-marsais ، يظن أنه لا توجد صورة في بيت كورني الرائع .

ماذا كنتم تريدون أن يفعله ضد ثلاثة ؟ أن يموت !

ومن السهل إظهار أن كلمة يموت هنا لا تحمل الملمح الدلالي الحقيقي ومن ثم فإن فعلا واحداً يمكن أن يجيب علي السؤال ، أن يقال مثلا «أن ينتحر» وهنا نجد معنا مثالا جديداً علي ظاهرة«التبادل» التي أشرنا إليها ، أي أنه مع اختفاء المجاوزة تختفي الشاعرية ، لقد ادعي فونتانيي وجود

الفعل (المتحرك) ، وسمة التصوير بالحذف في «أن يموت» بالقياس إلي عبارة بديلة مثل :«كنت أتمني أن يموت» علي حين أن عبارة مثل «أن ينتحر» يتوفر فيها الحذف دون الفعل.

٣- الإحصاء : وهو الوسيلة الوحيدة لمراجعة حقيقة قاطعة ، ولقد استخدم في بناء لغة الشعر بطريقتين :

أ- المقارنة مع اللغة غير الشعرية وقد اختير الاستخدام العلمي للغة، وهو استخدام يمثل أصدق تمثيل عدم الشاعرية .

ب- مقارنه الشعر مع ذاته خلال تطوره علي امتداد تاريخه ، ورصدت هنا «مبدأ التداخل» الذي تعرض للنقد[١] ، وهو مبدأ لا يشكل علي الإطلاق أساسا من أسس البرهنة علي النظرية ، وأنا مازلت علي اقتناعي بأن كل فن يخضع في مجري تطوري لمجموعة من الضرورات ا لداخلية التي تدفعه إلي أن يشكل ملامحه الداخلية من خلال مجموعة من السياقات الداخلية[٢] لكن برهاننا لم يكن يرتكز على هذا المبدأ لكنه يرتكز على الظاهرة المعروفة والمتمثلة في وجود كثافة شعرية أكبر في نصوص شعراء الرمزية بالقياس إلي النصوص الشعرية الأكثر قدما ، ويمكننا أن نلمح التطور عندما نقرأ بعض الأبيات الانتقالية عند فكتور هيجوفي مثل قوله:

ينبغي أن تذهب لتري ماذا يجري هناك .

ويمكن أن نلتقي أيضا ببعض هذه الأبيات عند بودلير ولكنها تنعدم عند رامبو ومالارميه، فإذا كنا أذن ، في سبيل التدليل على افتراض مبدئي عام لاحظنا عينة لخاصة شعرية تنمو من الكلاسيكية إلي الرومانتيكية ثم

(١) انظر : G. Genette : Langage poetique, poetique du langage figures 11p. 128.

(٢) لتوضيح هذه السياقات الداخلية في مجال الموسيقي انظر كتاب هـ. بارود « لكي تفهم موسيقي اليوم pour comprendre la musique d' aujourdr'huit.

إلي الرمزية ، فإن ذلك يسمح لنا بأن نعتبر الزيادة الإحصائية ذات المغزي في «المجاوزات» في نصوص هذه المجموعات الشعرية الثلاث ، نعتبرها مراجعة وتمحيصا وبرهنة على الفرض المطروح .

اعتراض أخير يرد علي المنهج المتبع ويرتكز علي المدي الذي تشغله الظاهرة موضع الملاحظة : فهل المجاوزات التي وضعت وأحصيت انطلاقا من «قطع» من القصائد ، هل لنا الحق في أن نعتبر الخصائص الشعرية قيمة لا تتصل بالنص كاملا وإنما تتوزع بين أجزائه ؟ وعلي هذا التساؤل يمكن أن نجيب مذكرين بالتجربة الخصبة للذيوع الشعري ، فالواقع أن أبياتا مفردة (شوارد) هي التي عاشت كما هي في ذاكرتنا ، بل يحدث أحيانا أننا عندما نضعها في سياقها يقل جمالها ، إن الذي يسكرنا في «الشقيقات الثلاث» لتشيكوف، ليست قصيدة بوشكين ، وإنما هذان البيتان:

قريباً من أحد الخلجان البحرية تنهض شجرة البلوط الخضراء

وتلـــتف سلسلـــة ذهـبيـــة حـــول الأشجــــار

وهذان البيتان يفقدان سحرها إذا ألحقا بسياقهما ، وهناك مثال آخر أكثر وضوحا وهو بيت كورني:

هـــذه الظلـــمة المضيئـــة التـــي تسقط مـــن النجـــوم

فلقد أحرزت نجاحا شعريا لا نظير له، ولكنها تفسد في سياقها

أخيـــراً مع المـد الـــذي أرانـــا ثـــلاثين شــــــراعـــا

ويمكن في النهاية أن نستدعي شهادة «بريتون» الذي أعجبه من كل شعر «بو» مقولة ليست إلا جزءا من جملة :

And now the night was senescent

التي ترجمها مالرم Et maintenant, Comme la nuit Vieillissait

والآن وقد شاخت الليله..

لكن يبقي إن نقول أن النص موجود، وإن التكامل من الجزء إلي الكل النصي يثير مشكلة، وسوف تعالج في حينها .

***

هناك سؤال يثار أذن ، في مجال السلوك البشري ، كل بناء يؤدي وظيفة ما ، وكل وظيفة لا تتكامل إلا انطلاقا من بناء ما، فإذا كان الملمح الملائم للفرق بين (الشعر / اللاشعر) هو المجاوزة، فما هي وظيفتها ؟ هناك إجابتان محتملتان ، والإجابة الأولي تتم عن طريق السلب وهي: ما دامت المجاوزة تبدو سلبية خالصة ، فهناك ميل للظن بأن لها هدفها الخاص وأن الشعر ليس له موضوع إلا فك بناء اللغة، ورفض هذه الوظيفة الاتصالية التي تؤكدها طبقة المجاوزة بين أكثر من طرف، وهي نظرية وجدت من يدعمها وقدمت في إطار المذهب الراديكالي النقدي الذي يعد وجها من وجوه الحداثة، وهذه الإجابة - رغم تصنيفها السلبي - تبدوإيجابية لأنها تقدم نظرية في الإجابة على السؤال.

في القسم الأول من هذه الدراسة تم الاعتراف بأحدي وظائف الشعر وهي التحويل النوعي للمعني الموصوف ، وتبعًا للمصطلحات القديمة التحول من معني «تصوري» إلي معني «شعوري» وهذه القضية سوف نعيد تناولها بقدر أكبر من العناية ، وانطلاقًا من التقابل بين ظاهرتين من ظواهر اللغة : «مكثـقـة» و«محـايدة» يمكننا أن نميـز نمطين من المعني همـا المعني المؤثر"pathétique" «والمعني الشعري poetique، وهما موجودان «بالقوة» في كلمات اللغة، تبعًا للون صياغة التجربة التي هي «منبع» المعني.

يبقي أذن أن نؤكد قضية العبور من«البناء» إلي «الوظيفة» من المجاوزة

إلي التأثير الشعوري ، ولكي يتم هذا يكفي بناء نمط نظري لوظيفة اللغة ، وهو نمط يسمح للتحليل أن يعبر من مرحلة الوصف إلي مرحلة التوضيح ومن ثم يسمح ببناء نظرية دقيقة حول الظاهرة الشعرية ، وهذه هي المهمة التي سوف تخصص لها الصفحات التالية ولكي يكون الأمر أكثر وضوحًا أعتقد أن من المفيد هنا أن أشير إلي الخطوط الرئيسية .

نمطا اللغة أو قطباها يأخذان خصائصهما انطلاقًا من لونين من المنطق متضادين ، فالنمط غير الشعري ينتمي إلي «منطق الفرق» حيث توضع كل وحدة في علاقة مع وحدة ليست إياها ، وتبعًا لصياغة مبدأ التضاد يقال : «س» ليست اللا «س» ، والنمط الشعري على العكس ينتمي إلي منطق « التماثل » حيث توضع كل وحدة في علاقة مع ذاتها ومن أجل ذاتها ، وتبعًا لصياغة مبدأ «التماثل» «يقال : س هي س، ومنطق التضاد هو الذي استوحته الفكرة البنائية عند دي سوسير ، وتبعًا لها فإن وحدة رمزية سيميولوجية لا تؤدي وظيفتها إلا من خلال التقابل مع وحدة أخري ، والنظرية التي نطرحها ، تقترح تحديد هذا المبدأ وتعريف اللغة الشعرية من خلال نقض البناء المضاد.

هذه النظرية لها مصراعان متصلان لكنهما متميزان من خلال اعتماد كل منهما علي محور من محاور اللغة:

أولاً : المصراع المثالي وهو ذاته يرتكز علي فرضيتين:

أ-١) فرض لغوي يصنع بدوره من إجراءين متقابلين ومتكاملين ويمكن صياغتهما في صوره مبدأين .

أ-١س) النقيض، مبدأ سوسير في التقابل لا يتم إلا علي مستوي الإمكان بالقوة ، وتحقيقه بالفعل يتم من خلال بناء الجملة النحوي (مسند إليه اسمي+ مسند فعلي) وهو بناء يحصر الإسناد في جانب واحد من

جوانب عالم الخطاب ويحتفظ من ثم للمسند بمكانه من خلال التقابل.

أ-١-ص) الكلية : إن عملية المجاوزة والخروج «تلجأ إلي استراتيجية إيقاف عمل المبدأ السابق وإلي نقض البناء المضاد ، وإلي مد عملية الإسناد بعد ذلك لتتعدي جزئية عالم الخطاب إلي كليته ، وإذن فإن سمة «النقيض» في المجاوزة الشعرية تبدو ، من خلال عناصر متناقضة ، وكأنها وسيلة تؤكد للغة كليتها الإيجابية الدلالية من خلال عنصر سلبي يتمثل في رفض فكرة «النقيض الملازم» في اللغة غير ا لشعرية.

أ-٢) فرض سيكلوجية اللغة : هذا الفرض الثاني يؤكد العلاقة بين البناء (الكلية) والوظيفة (الخطاب الشعوري) ، وهي تعتبر «الحيادية» النثرية نتيجة من نتائج إجراءات تحييد المعني الشعوري الأصلي ، من خلال رد فعل مضاد ومن ثم فإن التكثيف الشعوري للشعر يبدو علي أنه نتيجة من نتائج إجراءات مضادة هي اجراءات «اللاتحييد» والتي تبدأ بهدم البناء المناقض.

وينبغي أن نقول هنا إن هذين الفرضين مستقلان[١] ، وصحة أو فساد الفرض الأول لا تنسحب بالضرورة علي الثاني ، ومع ذلك فإنهما يشكلان - فيما أرجو على الأقل - نمطا متلاحم الأجزاء.

ثانيًا: المصراع التركيبي ، يتخلي الخطاب الشعري عن مبدأ التلاحم الداخلي أو ملاءمة المسند إليه للمسند ، لكنه يؤكد ذاته - في مستوي بناء الجملة أو تحورات هذا البناء- من خلال التوافق أو «التراسل» «الشعوري للوحدات التي يتشكل منها الخطاب . والنص الشعري يمكن أن يعد من هذه الزاوية على أنه فيض شعوري ومن هنا فإنه يشكل لغة مطلقة.

---

(١) من أجل هذا فإن ترتيب الفصول هنا ليس ملزما ، ويمكن أن تبدأ القراءة بالفصل الثالث ثم الفصل الأول.

يبقي أن اللغة الشعرية لا تخلق شاعريتها وإنما تستعيرها من العالم الذي تصفه وهنا يطرح افتراض جدلي آخر، الكلام هو التواصل بين التجارب (وأنا أستعير هذه الصيغة من أندريه مارتينيه حين يقول) : «إن الوظيفة الأساسية للغة البشرية هي السماح لكل إنسان بأن يوصل لنظائره تجربته الشخصية[١] وبدون شك فنحن نعلم منذ «أوستان» Austin أن اللغة أيضا شيء آخر ، فالكلام هو الفعل[٢] لكن تعريف اللغة كناقل للتجربة ، لا ينطبق إلا علي وظيفتها الوصفية التي هي - كما سنري - الوظيفة الأساسية للشعر، إن اللغة يمكن أن تكون وظيفتها الجذب أو الطرد ، لكنها من خلال كونها وصفية يمكن أن تكون مقابلة للغة اللا شعرية.

وإذا كان هناك نمطان من اللغة ، فلأن هناك نمطين من التجربة وكل منهما مكتمل في ذاته، ونتيجة لذلك ، فإن واحدة من وسائل اختيار شرعية النموذج المطروح هو محاولة تطبيقه على التجربة «اللا لغوية» ذاتها والعبور من النص إلي العالم . وهي تجربة سوف نعرض لها في نهاية تحليلاتنا كمجرد فكرة أولية بسيطة آمل في أن أتمكن من متابعتها من خلال البحث عن«شاعرية الكون» وعن وجود الشاعرية في داخله.

إنها فرصة في النهاية لرفض الخطأ الذي انهمكت فيه دراسات الشعر اليوم والمتمثل في تعريف الأدب انطلاقًا من عتامه اللغة أو عدم شفافيتها ، إن في ذلك إنكاراً لذاتية اللغة، إنها رمز ، والرمز لا يكون رمزاً إلا إذا انفصل عن ذاته ، إلا إذا تفتت، وفصل لكي يعاد بناؤه كرمز له وجهان وأن يكون وجه الدال فيه يرسل إلي وجه المدلول ، لكي يشكلا فيما وراء الرمز وحدة تختلف عن الرمز ذاته ، وهنا يكمن المعني العميق لفكرة دي سوسير حيث يبدو الرمز في وقت واحد باعتباره واحداً وثنائياً ، فهو واحد من حيث

---

(١) la languistique synchronique. p. 9.

(٢) هكذا تمت ترجمة كتاب« أوستان» إلي الفرنسية الذي يحمل في الانجليزية عنوان
How to do things with words . 1962.

إنه لا يوجد بدون دال ، ولكنه ثنائي من حيث أن المدلول يتطلب «دالاً ما» وليس هذا «الدال» بعينه ، إنه الانفكاك والفوارق التي تشكل وجود إمكانية للحركة المنتظمة للقراءة النصية وحيث يجد الرمز اللغوي خصوصيته والمتمثلة في قدرته علي أن يرمز لمعناه الخاص وأن يكون من ثم في وقت واحد رمزا ومقننا للرمز Metasigne وهو ما يجعل من القراءة النصية معياراً للمعني وانطلاقًا من هذه النقطة يولد تناقض جديد ، لأن الشعر في الواقع نص يمكن إدراكه لكن لا يمكن التعبير الكامل عنه وحول هذا التناقض ينبغي للدراسات الشعرية أن تتواجه ، وبحسب قدره المنهج علي اجتياز هذه النقطة الحرجة تتحدد درجة شرعيته وهو مالا يمكن إلا انطلاقا من طرح التساؤل حول «معني المعني» بدءا من إشكالية التجربة ذاتها حيث تنغمس جذور الشاعرية .

.. إن النظرية المقترحة هنا – إذن – تنتمي إلي التقاليد القديمة للطريقة الإيمائية، فالشعر كالعلم يصف الدنيا ، إنه أنثروبولوجيا الدينا يصفها بلغته الخاصة، لقد قالها مالرميه (١) .

«إن الأشياء موجودة

ونحن لم نخلقها

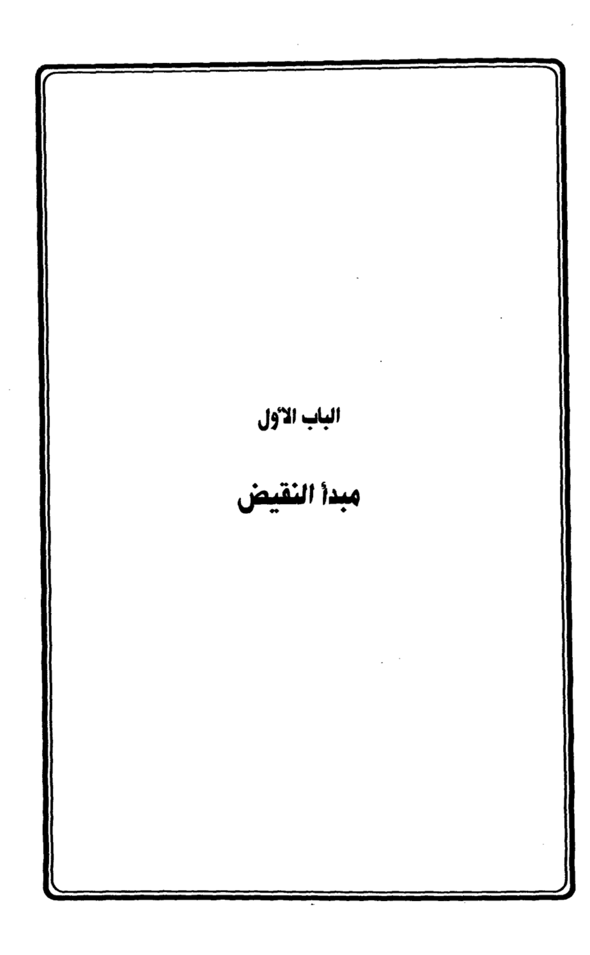
إننا التقطنا فقط خيوط العلاقات بينها

وهذه الخيوط هي التي تنسج الشعر

وتشكل جوقته الموسيقية» .

---

(١) "Repohse a des enque 'tes"
Eoumres completes ,pleiade. p. 871



الباب الأول

مبدأ النقيض

الهدف من التحليل المطروح هوإقامة مدخل لقاعدة أو مبدأ من مبادئ الخطاب سوف تسمي « بمبدأ النقيض الإضافي» أو اختصاراً «مبدأ النقيض» والواقع أن حضور أو غياب النقيض الإضافي، هو الذى يشكل -كما سنحاول أن نظهر ذلك - الملمح البنائى الملائم للتفرقة بين الشعر و /اللاشعر .

لقد عرف هذا المبدأ منذ زمن طويل وعلى مستوى اللغة لاعلى مستوى «الخطاب» وهو فى الواقع الفرضية الأولى للبنائية اللغوية . وهو مبدأ تحتويه كله عبارة دى سوسير المشهورة «فى اللغة لا يوجد إلا فروق»[1] ومفهوم الفرق فى الواقع يتضمن مفهوم النقيض، فأن نقول إن«أ» تفترق عن «ب» معناه أنه يوجد على الأقل «محمول» هو «ب» ينبغى إثباته ونفى مماثله «أ» والواقع أن فكرة النقيض تسربت ضمنا خلال تعبيرات دى سوسير المتتالية، فقد كتب : « إن «الفرق» يرتكز عادة على طرفين إيجابيين يتمركز بينهما ، لكن فى مجال اللغة لا يوجد إلا فروق دون أطراف إيجابية» وهو تأكيد له قيمته بالنسبة لوجهى الرمز «فسواء أخذنا الشكل أو المحتوى فإن اللغة لا تشتمل لا على أفكار ولا على أصوات سابقة على النظام اللغوى ، لكن تحتوى فقط على تصورات مختلفة وعلى أصوات مختلفة منبعثة من هذا النظام » (ص ١٦٦) وفيما يتصل بالشكل كتب دى سوسير«إن الظواهر قبل كل شيء هي جواهرمجردة متقابلة نسبية منفية(ص١٦٤) وفيما يتصل بالمحتوى فإنه يتشكل من «قيم منبثقة عن النظام » ويحدد سوسير قائلا «عندما يقال إنها تلتقى مع مفاهيم، فإن ذلك يحتوى ضمنا على أن هذه المفاهيم قائمة على أساس خلافى بحت، وأنها تحدد لا من خلال إيجابيات محتوياتها ولكن تحدد سلبيا من خلال

(1) Cours de linguistique generales (G.I. G) p166

علاقة هذه المحتويات مع الوحدات الأخرى في النظام وخاصيتها الإيجابية بالتحديد تكمن في كونها شيئًا مغايرا للأشياء الأخري» (ص١٦٢) .

ويمكن من خلال هذه الاقتباسات أن نحدد مدى جذرية فكرة النقيض عند دى سوسير ، وفكرة النقيضية هى التى أعطت الامتداد الفلسفى الذى يمكن أن نراه فى الفكر المعاصر[1] والتى رفضها جاكوبسون[2] . وإذن فلو أننا استطعنا أن نقبل فكرة الخلو التام للرمز فيما يتصل بوجهه الدال، واتصال ذلك «بشفافيته» الوظيفية فإن من الصعب أن نقبل ذلك فيما يتصل بالمدلول ، كيف نعتقد أن معنى كلمة «أخضر» يكمن فقط فى واقع كونها ليست «أزرق» ولا «أصفر» ؟ لكن علينا ألا نذهب أبعدمن ذلك ، فإن النظرية التى نطرحها بمجملها هدفها إظهار أن البنائية اللغوية لم تعرف إلا قطبا واحدا للغة ، حيث يفرغ الرمز فى إطار كل جوهر ليتلاشى فى العدم ، على حين أنه فى القطب الآخر يجد الرمز من جديد قوته فى وقت واحد على مستوى الصوت وعلى مستوى المعني.

هناك إذن محدودية للمدرسة البنائية اللغوية فى قطب واحد للغة تم تعريفه من خلال الفروق أو النقيض على حين أن القطب الآخر يتم تعريفه على عكس ذلك على أساس اللاتناقض أو التماثل ، وهذا يتم على محورى اللغة المثالى والتركيبى ، وهذا القطب الثانى ، كما نحس ، هو القطب الذى تنتظم فيه الشاعرية .

لكن قبل أن نصل إلى هذه النقطة علينا أولا أن نظهر–أوضح مما فعل دى سوسير نفسه الملاءمة اللغوية لهذا المبدأ على المستوى اللغوى وأن نحدد أولا بالدقة ما الذى نعنيه بمفهوم التقابل اللغوي opposition Linguistique

---

(١) انظر كتابات : ج. دريدا وج دي لوز .

(2) Six lecons sur le Son et le Sens p. 75

نحن نعلم أن التقابل يقودنا إلى الوصول إلى «أصل» قابل للتشعب» لكن هذا الأصل ذاته غالبًا ما يعرف على أنه مجموعة من الصيغ قابلة للالتقاء فى نقطة سياقية واحدة وإذن ففى جملة مثل :

بيير كبير .

يمكن أن يلتحق بدائرة «كبير» مجموعة كثيرة من الصيغ ، مثل صغير ، ضخم ، ذكى ، أعزب .. ألخ فهل كل صيغة من هذه تشكل بدورها «أصلا»؟ وإذا كانت هناك الإجابة بالإيجاب فإنها لا تعطى الحق فى قرابة بدهية معترف بها بين «كبير» و«صغير» ، ومعيار التكوين السياقى ضعيف جداً ولكى نحصل على معيار أقوى ، ينبغى أن ندخل قضية «منطقية التعارض» فمثلا عبارة

بيير كبير ، ضخم ، ذكى ، أعزب

ليس فيها أى تعارض ، على حين أن عبارة :

بيير كبير وصغير

فيها تعارض ، وهذا ما يجعل المسندين هنا فى حالة تعارض حقيقية ، وإذن فنحن نقترح كمعيار لتقابل صيغتين ، وجود استحالة منطقية لوضعهما معًا فى مكان الإسناد لمسند إليه واحد، أو فى مكان الإخبار لمبتدأ واحد[1] ، وإذا أقررنا ذلك المبدأ فإننا نجد أن «التقابلية» نظام مليء بالثغرات داخل إطار معجمى للغة مثل الفرنسية ، فهناك كلمات كثيرة يقبلها معيار التقابل ، ويعتبرها القاموس تضاداً ، وهناك أمثلة كثيرة على ذلك ، لكنه فى المقابل توجد كلمات كثيرة ليست بالتحديد داخلة فى

---

(١) يمكن أن يبدو المعيار ركيكا لكن الاتجاه ا لدلالي المعاصر يلجأ إلي المنطق لتحديد العلاقات الدلالية ، وقد لجأ .ج ليون في تحديد المترادفات ، إلي مصطلحات «القضايا العكسية» في المنطق» : «إذا كانت ب ١ ← ب ٢ وب ٢ ← ب أ ، إذن فإن ب ١ = ب ٢

linguistique generale . p. 344

تصنيف التضاد ، ونستطيع أن نشير فقط إلى بعض أمثلة فى مجال الصفات ، حين نتساءل ، ما هو المقابل لصفة «أعمي» أو«أصم» ؟ إن اللغة (الفرنسية) لم تضع صفة تميز بها ذلك الذى يرى وذلك الذى يسمع ، ... إن اللغة لم تضع صفات للحالات الطبيعية والمتوقعة وإنما وجدت صفات ومصطلحات تصف الحالات الهامشية والقليلة الاحتمال مثل فقدان البصر وفقدان السمع على حين لا توجد صفات لحالات القدرة الطبيعية للرؤية والسماع ، وهذا اتجاه يمكن أن يعمم فيسم اللغة كلها ، فالحالات الطبيعية لا تلاحظ ويحوطها الصمت، وهى ليست بحاجة إلى التعبير عنها لأنها واضحة من تلقاء نفسها.

لكن هذه الثغرات فى نظام التقابل ، لا ينبغى أن تقودنا إلى استخلاص بطلان مبدأ التقابل ، لأن اللغة تملك فى الواقع نظامًا عالميًا للتقابل تتم صياغته نحويا من خلال أدوات النفى ، فإذا قلت :

س أصم

فإنك يمكن أن تقابلها فى الواقع بقولك :

س ليس أصم

وهكذا فإن الإمكانية التركيبية البسيطة لمقابلة صيغة إيجابية ، ليس لها أداة إيجاب ، بصيغة نفى ، لها أداة نفى (ليس) يكفى لكى يؤكد صحة النظام العام للتقابل ونتيجة لذلك فإن النظام المعجمى شديد التشعب ، واللجوء من خلاله إلى فكرة «الأصول» المتقابلة غير مفيد ، ما دام يكفى لكى تثبت معنى أن تنفى الآخر ، وتلك إمكانية لا تفتقدها أى لغة .

ولنذكر مع ذلك أنه يوجد بين طريقة «النفى المعجمي» و«النفى التركيبي» فارق منطقى دلالى فى كل الحالات التى تشعب فيها «الأصل المعجمي» إلى أكثر من مصطلحين ، فإذا كنا فى حالة الأصل الثنائى

نجد أن النفى التركيبى لأحد المصطلحين يعادل الإيجاب التركيبى للمصطلح الآخر : س ليس صحيحا = س زائف ، فإن هذا المبدأ لا يسرى على أصل معجمى مثل «كبير / صغير» ، حيث نجد عندنا مصطلحا آخر يحل ويسمى المحايد مثل «متوسط» ولو أخذنا أيضا «ساخن/ بارد» فسوف نجد مصطلح «فاتر» ، والواقع أن :

س ليس كبيرا

لا يعادل : «س صغير» وإنما يعادل:

س متوسط أو صغير

. وفى هذه الحالة الأخيرة ، فإن الطرفين يسميان «متعاكسين» و«العكسية» نفسها سوف تصبح المصطلح المقابل«التقابلية»[1] ومع ذلك يلاحظ أن الاستخدام الشائع يستمر فى إطلاق مصطلح التعاكس على التقابل الثنائى وذلك لأن فكرة التفرع الثنائى dichotomieلا تتقابل مع إحساسنا الحدسى بالواقع باعتباره امتدادا لانهائيا ، هناك مثلا كائنات يمكن أن نقول عنها إنها «متوسطة القيمة» ونستطيع أن نعبر عنها من خلال اللجوء إلى أداة نحوية مثل «لا .. ولا ....» واللجوء إلى مثل هذه الأداة يعبر عن غياب المصطلحات المحايدة فى اللغة .

وإذا أخذنا فى الاعتبار فجوات النظام المعجمى للتقابل ، فإن من الممكن الإقرار بصحة المبدأ على مستوى علم النفس اللغوي. فى التجارب التى تمت لتداعى الكلمات انطلاقًا من أى مثير، حظيت الإجابات التقابلية بوفرة على مستويين ، مستوى كثرة التردد ومستوى سرعة رد الفعل ، لكن إذا كانت التجارب تتم انطلاقًا من طرح صفات أو

---

(١) حول هذه المشكلة انظر : R. Blanche structures intellectuelles

أفعال لها في اللغة مقابلات «متوافرة» فإن إجابات التقابل من نمط(ساخن ≠ بارد – وفارغ ≠ ممتلئ) كانت تتفوق على كل أنماط الإجابات الأخرى سواء من حيث كثرة التردد أو قلة زمن رد الفعل[1] ، ووجود مقابل «عائم» على حد تعبير دى سوسير حول كل مصطلح، ظاهرة تأكدت من خلال دراسة ظاهرة «فلتات اللسان» و«أكثر فلتات اللسان ترددا هى تلك التى تقول تماما عكس ما كان يراد أن يقال»[2] وإذا كانت مسألة التداعيات التقابلية أقل ملاحظة عند الأطفال بالقياس إلى البالغين ، وتلك ظاهرة سنعود إليها بالتفسير ، فإنه يبقى أن نقول إن الأطفال يتعلمون فى وقت مبكر طريقة التفكير بالتقابل«إن ما يمكن تأكيده فى الأساس، هو وجود ظاهرة العناصر المزدوجة ، وكقاعدة عامة فإن كل تعبير يرتبط برباط قوى مع مقابله ، لدرجة أنه لا يمكن التفكير فى أحدهما دون الآخر ، والفكرة لا تتحدد أولا وبقوة إلا من خلال مايقابلها[3] (وبضدها تتميز الأشياء) .

هكذا فإن دراسات علم النفس ودراسات الرموز تلتقى حول تأكيد نفس المبدأ الذى يمكن أن يصاغ على هذا النحو إذا كان لدينا مصطلح س والمصطلح المقابل له هو س أ:

س ——— س أ.

وهو مبدأ فى المقابلة يبدو أنه يهيمن فى وقت واحد وبالتلازم على كل من التفكير واللغة، ويبقي أن نتساءل،هل يهيمن بنفس الدرجة على الكلام.

وهنا تظهر مشكلة يبدو أنها لم تلفت نظر اللغويين ، وهذه المشكلة تطرح انطلاقا من التمييز السوسيرى بين اللغة والكلام اللذين يتقابلان كغائب

(١) انظر : Fraisse et Piaget.Traite de psychologie VIII p110 et 113.

(٢) Freud, Introduction a la psychanalye p. 23.

(٣) H wallon , les Origines de la pensée shez l'enfant.

وحاضر ، فاللغة فى الواقع نظام افتراضى موجود «بالقوة» وهو متمثل فى حالة «الغياب» وعلى عكس ذلك يبدو الكلام أو الخطاب على أنه كُلٌ بالفعل متمثل فى حالة «الحضور» وإذن فإن مقارنة العلاقة بين المتقابلات لا تتمثل إلا فى مستوى اللغة، وعندما نعبر هذا المستوى إلى مستوى الكلام تنحل هذه المتانة، وتنكسر وحدة المتقابلات ، فالتقابل من خلال تعريفه الذى ينفى التعارض لا يمكن لجزئيه المتعارضين أن يظهرا فى وقت واحد ومن هنا فإن س تتضمن بالقوة س أ . وساخن » تتضمن«بارد» لكن الظهور المتزامن لكلا المصطلحين ممنوع ، ولنفترض أن التجربة المراد إيصالها هى التى يعبر عنها لغويا بدرجة الحرارة » والمتكلم لكى يصف تجربته عليه بالضرورة أن يختار بين مصطلحين «يتطاردان بالتبادل « فإذا اختار ساخن فإنه يدخل ذلك المصطلح إلى «الحاضر» وفى نفس الوقت فإن مقابله«بارد» يطرد إلى »الغائب» وكلمة ساخن وحدها هى المؤهلة لوصف التجربة وهى أهلية غير محددة وكلمة بارد لم تستطع ولن تستطيع امتلاك هذه الأهلية بدورها ، وما يريد المتكلم أن يظهره هنا هو حالة وجود السخونة ولا شيء غير ذلك ومن هنا فإن التوازن بين المصطلحين قد انقطع ، ومبدأ التقابل ينعكس ، وإذا كان مبدأ العلاقة التضمنية المتبادلة بين المتقابلات مبدأ أساسيًا فى تكوين اللغة، فإن «الخطاب» يبدو أنه يخضع لمبدأ معاكس فعلى مستوى اللغة «تتضامن» المتقابلات ، ولكنها على مستوى الخطاب «تتطارد» .

اللغة : س ـــــ س أ

الخطاب : س W س أ .

وهنا توجد «نقطة التقاطع» فى النظرية المطروحة ، هذه الفروق بين اللغة والكلام أو بين القوة والفعل ، ليست إلاسطحية فى الخطاب غير

الشعري، الواقع أن المستويين متوازيان فى الشكل وهذا التوازى يحدد شكل الخطاب ، والأمر على العكس فى الشعر ، فالتوازى يختفى ، والبناء العميق للغة غير الشعرية يحكمه مبدأ المتقابلات على حين أن تطبيق هذا المبدأ فى اللغة الشعرية يتجمد، ومن هنا فإن لدينا هذه الأشكال.

اللغـــة : س ———— س أ

↓ ↓

الخطاب : س – س أ س W س أ

(اللاشعر) (الشعر)

وهذا ما سيحاول التحليل أن يظهره بالتتالى، بدءا باللغة اللا شعرية باعتبارها معدلا للغة الطبيعية على الأقل فى ثقافتنا .

إن مصطلحا مثل اللغة – سواء أكانت القاموسية أو غيرها– لا يمكن أن يتحقق منفردا فى الكلام، وحالة«الكلمة – الجملة» هى حالة هامشية مستبعدة من فكرة التقعيد ، ومصطلح مثل «حار» لا يمكن أن يدخل فى الكلام إلا من خلال صيغة مثل «يبدو الجو حاراً » أو«هذا حار» ولنتأمل أولاً فى هاتين الجملتين البسيطتين اللتين يتجمع فيهما الحد الأدنى من عناصر الخطاب .

الملمح المشترك بين الجملتين، أنهما تقسمان التجربة إلى قسمين، قسم منهما ينطبق عليه مصطلح الملاءمة والآخر لا ينطبق عليه ، فى جملة « يبدو الجو حارا » يتشكل الفعل بطريقة تتأثر بالزمن وتسمى «المضارع» وهى تسم الجانب الحاضر من التجربة المقولة ، فى مقابل الجانب غير الحاضر (الماضى أو المستقبل) وفى الوقت نفسه فإنها تزود الجانب الآخر بإمكانية التحيين (التحول إلى الحين الحاضر) وتقسيم التجربة تبعًا للأزمنة يرفع التناقض عن المتقابلات ويجعلها صالحة للمثول دون تضاد كأن نقول مثلا :

يبدو الجو حارًا وقد كان باردا

أو بتعبير أكثر طبيعية :

اليوم يبدو الجو حارا وقد كان بالأمس باردًا.

ونفس النتائج تنطبق على المثال الثانى مع فارق واحد هو أن تقسيم التجربة هنا ليس تقسيمًا زمنيا ، وإنما هو تقسيم جزئى .

فعندما نقول «هذا حار» فالتعبير لا يميز إلا جانبا مكانيا واحدًا وهو «الجانب القريب من المتكلم » فى مقابل الجانب البعيد ، وفى الوقت نفسه فإن الجانبين المتقابلين قابلان للظهور بالفعل دون تعارض ، كأن تقول :

هذا حار وذلك بارد.

ويبقى علينا أن نعمم هذه النتيجة ، أن نظهر أنها قادرة على أن تطبق على أى جملة ممكنة أيًا كان شكلها الظاهري.

ولكى نظهر بوضوح أدلتنا علينا أن نثبت مصطلحاتنا أولا من خلال مناقشة مثال وليكن:

كُبْرى بِنْتَيْ فاليرى جميلة

وسوف نطلق تبعا للتقاليد ،مصطلح «مسند إليه» [م] على الشيء الذى نتحدث عنه ، وهو كُبْرى (بنتى فاليري) وسوف نطلق «مسند» (س) على الحكم الذى نطلقه عليها ، وهو دائرة المعنى الأكثر اتساعا التى أسندتها الجملة إلى المسند إليه وهى «جميلة» والمسند إليه «كبري» ينتمى إلى المجمل الذى يتم تقديمه من خلال الإضافة (كبرى بنتى فاليري) وسوف نسمى هذا المجمل بعالم الخطاب (ع) وهذا المجمل يشتمل بخلاف «كبرى» على بنت أخرى ولنقل إنها الصغرى التى تشكل «المسند إليه التكميلي» «م أ» وسوف نطلق مصطلح «المسند التكميلى » س أ على المصطلح المقابل لكلمة «جميلة» وهو «غيرجميلة» أو «قبيحة» ونحن لدينا إذن

عالم للخطاب يحتوى على شيئين، أحدهما موضح (الكبري) والآخر متضمن (الصغري)والإسناد لا يمس إلا الجانب الموضح، وحول المسند إليه التكميلى المتضمن لا يقول الخطاب شيئا أو على الأقل لايقوله بوضوح ، ولكن انطلاقا من كونه موجودا داخل عالم الخطاب ، فهناك إمكانيتان، إما أن يكون المسند إليه التكميلى تُرك دون تحديد وفى هذه الحالة فإن أحد عنصري المسند المتقابلين (غير جميلة وقبيحة) يكون بالضرورة صالحا لأن تنطبق عليه، فانطلاقا من تأكيد كون الكبرى جميلة يمكن أن نخلص بشيئين، إما أن تكون الصغرى جميلة أيضا أوعلى العكس ألا تكون كذلك، والجملة فى هذه الحالة سوف تكون محدودة، وسوف نطلق عليها «مبدأ المحدودية».

(م ≐ س) ———— (م أ = س٧س أ)

وهنا تكمن الصيغة الضعيفة للمبدأ المنطقى للتقابل ، لكن هناك امكانية أخرى للتأويل، فانطلاقا من كون الكبرى وحدها هى التى أسند إليها صفة جميلة يمكن أن نخلص بأن الصغرى ليست جميلة (أو أقل جمالا) وسوف تكون العبارة في هذه الحالة محصورة وسوف نطلق عليها «مبدأ النقيض التكميلي» أو اختصارا «النقيض» (م = س) ——(م أ = س أ) .

وهنا تكمن الصيغة القوية لمبدأ التقابل ، وهى الصيغة التى ستوضح – كما سنرى– التأويل الدلالى للجملة الأكثر طبيعية.

إن المنظور الذى تم تطبيقه هنا بالنسبة للتحليل الدلالى للعبارة هو نفس المنظور الذى كان قد تبناه التحليل المنطقى بدوره، فهو في الواقع يميز «القضية» من خلال ملمحين ملائمين هما: الكيف(موجبا أوسالبا) والكم (عاما أو خاصا) والملمح الأول يتحقق من خلال بناء يقابل «اللغة»[فى التحليل السابق] والملمح الثانى يحقق بناء يقابل «الخطاب» ويجرى التحليل كما لو أن المنطق كان يعتبر أن مهمة العبارة هى فقط الإجابة على سؤالين ملائمين :

١- هل الإسناد موجب أو سالب؟

٢- هل هو متصل بالكل أو بالجزء ؟ وهذان السؤالان متلازمان وهما كما سنرى يمسان اللغة فى بنائها العميق.

هذان الملمحان ، الكم والكيف ، عندما يتعاوران على العبارة يمكن أن يقدما أربعة ألوان من القضايا:

أ- عام موجب : كل س هو ص

ب- عام منفى : ليس هناك س هو ص .

جـ- خاص موجب : بعض س هو ص .

د- خاص منفي: بعض س ليس ص

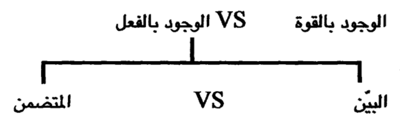
وإلى هذه الأنواع يضاف النوع المسمي«بالمفرد» وهو متضمن داخل «العام» لأن «موضوعه من خلال كونه مفردا هو بالضرورة منظور إليه من جميع أجزائه[١] ».

وقضية «الخاص» من وجهة نظرنا لا تثير مشكلة، فهى فى الواقع محددة ضمنا وهنا يكمن الملمح التعريفى لها ، فهى لا تنسب المسند إلا إلى جزء من مسند إليه منطقى ، والمسند إليه إذن يبدو كما لو كان عالما للمقال مقسما إلى جزئين يتعلق الإسناد بواحد منهما فقط ، ويبقى الجزء الآخر «التكميلي» فى حالة استعداد لكى يطبق عليه الإسنادالمقابل ، وهى إمكانية قننها المنطق القديم ، والجزءان فى الواقع يتقابلان كأنهما «شبه متناقضين» وهما لا يمكن أن يكونا معا زائفين وإنما يمكن أن يكونا معا حقيقيين ، وإذن فإذا كان أحدهما موجبا فإن الآخر يمكن أن يكون موجبا أيضا بطريقة أخرى أو أن يكون منفيا ، وعندما نقول : «بعض الناس

(١) logique de port- Royal p.115 ونفس الرأي ينادي به ليبنز عندما يقول : من حيث الشكل تنطوي القضايا «المفردة» تحت قضايا «العام» nouveaux essais . in XVII,8

أذكياء» فإننا يمكن أن نخلص إلى أن البعض «الآخر» أذكياء أيضا أو أنهم ليسوا أذكياء ، وإذن فإن مبدأنا في «المحدودية» سوف نجده ثانية تحت مظلة قاعدة منطقية .

وبدون شك فإن المقابل يظل فقط «ممكنا» لكن هذا الممكن لا ينبغي أن نخلط بينه وبين «الممكن بالقوة» وينبغي في الواقع أن نميز بين نمطين من الوجود بالفعل أحدهما بين والآخر متضمن ، ويمكن لهذا المتضمن أن يكون بدوره مقابلا للممكن بالقوة على النحو التالي :



إن المتضمن موجود في الخطاب على نفس مستوى البين ، مع أنه لم يتشكل مثله في صورة دالٍّ خاص به ، وفي ا لمثال القديم «سقراط فانٍ مادام إنسانًا» يبدو ظهور «الحد الأكبر» ضروريا لفهم الخطاب، وغيابه على مستوى الدال لا يستبعد إطلاقًا حضوره على مستوى المدلول ، وكل أشكال«الحذف» مليئة بالإشارات إلى هذه الحقيقة القائلة : إنه في الخطاب وليس في اللغة ، توجد مدلولات دون وجود دوالٍ لها .

إذا كان هذا المبدأ قد استقر فيمكن أن نعبره إلى قضية « العام» وهي قضية يستبعد مصطلحها من حيث الصيغة كل إمكانيات التحديد وما دام الإسناد منسحبا على مجمل امتداد المسند إليه، فيبدو أن المسند المقابل قد استبعدت كل إمكانيات حضوره ، فإذا كان صحيحًا أن«كل إنسان ذكي» فإن القضية التكميلية «كل إنسان ليس بذكي» هي بالضرورة مخطئة ، وهي نتيجة لا يمكن تجاوزها إذا كنا نتعامل على مستوى سطح الشكل

«العام» لكن ما هو الموقف بالنسبة لعمق البناء؟ ولننظر مثلا إلى قضية مثل

كل الرجال المتزوجين يحلمون بالعزوبة .

فنحن هنا مع قضية عامة، مادام المسند إليه يحمل صيغة العموم«كل» وإذا أخذنا فى الاعتبار سطح الشكل فقط ، فإن المسند هنا ينطبق على كل امتدادات المسند ، لكن فى جملة كهذه يقع فيها المسند اسما موصوفا تثير قضية «الكم» مشكلة، فمن الواضح أن المسند «يحلمون بالعزوبة» ليس موجها إلى كل الرجال حتى العزاب، لكن فقط للمتزوجين منهم ، فالمسند المنطقى متميز من المسند النحوى ، فالصفة هنا أدت وظيفة محددة، لقد قسمت طبقة الاسم الموصوف إلى طبقتين داخليتين ، الرجال المتزوجون من ناحية والعزاب من ناحية ثانية ، والصفة هنا عملت باعتبارها «عَدَّادًا داخليا» وهى فكرة كان قد شرحها بوضوح مناطقة جماعة «الباب الملكي» port- Royal.

هذه الفكرة لتحديد أو لتجزئة الفكرة العامة يمكن أن تتم بطريقتين الأول من خلال فكرة أخرى مميزة أو محددة تلحق بها ، كما يحدث عندما أضيف إلى الفكرة العامة للمثلث فكرة الزاوية المستقيمة مما يحدد فكرة المثلث العامة فى إطار واحد هو المثلث القائم الزاوية والطريقة الثانية تتم فقط من خلال إلحاقنا لفكرة غير مميزة وغير محددة إلى الجزء كما لو قلت«بعض المثلثات ..» وفى هذه الحالة يقال إن المصطلح المشترك أصبح خاصا ، لأنه لم يعد يصدق إلا على جزء من المسند إليه ، دون أن نحدد مع ذلك أى جزء تم حصر المصطلح فيه[1] نحن نرى أنه بين «المثلث القائم الزاوية » و « بعض المثلثات » يوجد تعادل تام، ودون شك فإن المصطلح الأول محدد والثانى غير محدد فالمثلث القائم الزاوية «يتطابق مع المسند ، فى حين أن « بعض المثلثات » ليس كذلك ، لكن إذا نظرنا من وجهة نظر

(1) logique . p. 88

العددية المنطقية فإن الفرق لا غ.

مدرسة النحو التحويلى من جانبها ، تميز بين نوعين من المتعلقات أحدهما «تفسيرى» وهو يفصل عن الاسم بوقفة ، والثانى «تحديدي»(*) لايفصل بينه وبين الاسم ، و«البدل» هو ثمرة تحول يتم من خلاله عدم التركيز على الجزء الأول فى حين يتحقق هذا الملمح بالنسبة للجزء الثانى فى النعت(١)، ومن هنا فإنه يمكن أن تعد جملة:

كل الرجال المتزوجين يحلمون بالعزوبة

كما لو كانت انعطافة تمت من خلال التحويل العام لجملتين :

١- بعض الرجال متزوجون .

٢- كلهم يحلم بالعزوبة .

إن الملمح الخاص يعود للظهور من خلال «البناء العميق التحتي» للبناء العام .

إن «كلهم» هنا نسبية ، فهى كل من بعض ، والتقابل إذن قابل للتحقق، فبدءا من الطبقة التكميلية «الرجال غير المتزوجين» يمكن أن نؤكد إما أنهم يحلمون بالعزوبة أو أنهم لا يحلمون بها ، والتركيب النعتى يقدم تحليلا مفضلا، وعالم الخطاب يتجسد هنا من خلال الصيغة اللغوية للمسند إليه (الرجال) الذى يضيف إليهم الصيغة المنطقية للمسند إليه ، صفة هى(الرجال المتزوجون) .

(*) ينكر هذا بوظائف النعت في النحو العربي حيث يراد منه عند النحاة العرب توضيح المعرفة وتحديد النكرة «المترجم»

(١) اعترف تشومسكى بعدم التطابق بين تحليله وتحليل مناطقة «الباب الملكي» في هذه النقطة . انظر languistiqueCartesienne . p. 16 .

وعلينا هنا أن نوضح أن هذا «البناء التحتي» يوجد فى كل أشكال الجمل فهو يتحقق مثلا عندما نقول :

كل الوزراء استقالوا

فلا يتعلق الأمر بالضرورة بكل الوزراء على الإطلاق ، وإنما بقسم منهم ، هم وزراء حكومة معينة ، والمرجع الذى يتم الرجوع إليه هنا، هو السياق اللفظى أو سياق الموقف ، ووظيفة«ال» التعريفية هنا هى الرجوع إلى هذا السياق(*) ونحن نعلم أنها تؤدى وظيفتها هنا «كبديل» على الطريقة التى تعمل بها الضمائر كجزء لغوى Segment داخلى أو خارجى من عنصر غير لغوي[1]، ويتم هنا مرة أخرى إضفاء الصفة الكلية على جزء من الخطاب يستقر هذه المرة خارج العبارة، لكن هل ينتمى هذا النمط إلى نفس نمط البناء فى مثل عبارات: «الإنسان فان «أو » ينوب الزئبق فى درجة حرارة ٤٤»؟

إن عبارات كهذه نلتقى بها نادراً فى اللغة الجارية، إنها تدور فى منطقة تبدو حكرا على أنماط معينة من الخطاب التعليمى والحكمي (العلوم والفلسفة ...ألخ) لكن ما دامت موجودة ، فهى تثير مشكلة فالمسند إليه هنا ينظر إليه فى كليته دون تحديد لطبقة معينة فالواقع أن كل إنسان فان، وليس طبقة معينة من الإنسان ، ومع ذلك فهناك شيء يستحق الملاحظة .

وهو الظهور غير المناسب فيما يبدو لـ «الـ» التعريفية (×) ، والمنطق القديم

(*) يشير النحاة العرب إلي أن من وظيفة «ال» التعريفية وظبقة «العهد» أي الإشارة إلي شيء معهود، كما يقال ، اهتم النحاة بشرح «الكتاب» أي كتاب سيبويه، و«المدينة» أي يثرب الغ..« المترجم»

(1) j. D ubois. Grammaire structurale du Francais . Le nom et le prenom p. 148

(×) هناك اختلافات بين أدوات التعريف والتنكير في العربية والفرنسية ومواضع استخدامهما، ومن هنا، فقد حاولنا ما أمكن أن يتضح سياق المعني من خلال التركيب العربي بالدرجة الأولي ، لتؤدي الترجمة هدفها. «المترجم »

لم يكن يستخدمها، كان يقول : «كل إنسان» وليس : «كل الأناسي» لكن هذه الصيغه أكثر طبيعية ، وعبارة «الإنسان فان»تعادل «كل إنسان» ومن هذه الزاوية فأداة التعريف يمكن أن تقابل «أداة التنكير» من وجهة نظر واحدة هى «العددية المنطقية » فـ« الأناسي» هى كل الأناسى فى مقابل «أناسي» التى تساوى «بعض الأناسي» وهنا يظهر ما يسمى بالاستخدام«العام»لأداة التعريف ،ولكننا يمكن أن نتساءل إذا كانت الأداة قد فقدت قيمتها النحوية التى أشرنا إليهامن قبل ، ولنترك الكلام هنا لفاندلير s.vandler : « تحيلنا أداة التعريف دائما إلى جملة موجودة أو متضمنة . وعندما تكون متضمنة فنحن أمام ظاهرة « اندماج » تؤدى وظيفتها من خلال نمط معين أو تدخل فى دائرة العام»[1] . والنمط الثانى « المتضمن » يسمح لنا أن نرى الصيغة المختصرة فى مثل قولنا « النمر يعيش داخل المغارات » حيث تتمضن عبارة كهذه لونا من الاندماج تحيلنا إلى : « الحيوان (الذى هو النمر) يعيش داخل المغارات » . وحيث تتمحى الفواصل الدقيقة بين حلقات السلسلة ، وتبدو مرة أخرى البنية المحصورة للأجزاء اللغوية النعتية فالنمر هو « كل نمر» لكن «كل» ليست « كل الجزء» فطبقة النمور ، تحيلنا من خلال « أل» إلى طبقة « الحيوان » الذى تنتمى إليه وإذن فالطبقة العميقة هنا ليست إلا طبقة خاصة ، فإذا كان النمر هو بعض الحيوانات « الضارية » . فإن هذا يحصر المسند إليه فى جزء خاص من الحيوانات ، والحيوانات « غير النمر » تظل ماثلة من خلال النفى : « غير الضارية » .

إن نفس التحليل يمكن أن يطبق على الجمل التى تسمى بالجمل « المفردة » والتى يعود المسند إليه فيها إلى شيء واحد ، واللغة تعرف نمطين مميزين من المراجع لهذا اللون ، أسماء الذوات من ناحية ، والوصف

(1) Adjectives and nominalisations. p. 15.

من ناحية أخرى «سقراط أو أستاذ أفلاطون » وتحت النمط الثانى نجد الشريحة النعتية ، مع فارق واحد ، هو أن عنصر التصنيف الداخلى عنصر وحيد ، يتعلق بمسند إليه إضافى وفيما يتصل بأسماء الذوات فإن الفرنسية تعرف نمطين منها، أحدهما يخلو من أداة التعريف « بيير» والثانى يقترن بها « الشبكة » ويلتقى التقسيم مع تقسيم الذوات إلى حية وغير حية(*) مع بعض الاستثناءات مثل « باريس » وفى الحالة الثانية فإن أداة التعريف تؤدى وظيفتها المكررة العادية ، وترسلنا إلى شيء متضمن ، وفى الفرنسية يمكن أن تستجيب أداة التعريف لمثل هذا التأويل ، والدليل أننا عندما نتحدث عن اقليم نورماندى نقول Le Normandie وأداة التعريف هنا لا تتوافق مع الاسم ، ولكن مع كلمة متضمنه أخرى (سفينة نورماندى)[1]

هل يمكن أن نطبق نفس الانعطافة ، على أسماء ذوات خالية من أداة التعريف مثل «باريس » فنقول :

باريس ـــ (الـ) مدينة التى تسمى باريس

ونجعل أداة التعريف ذاتها هى المتضمنة هذه المرة ؟ إن بعض الاستخدامات يبدو أنها تسمح بذلك [فى اللغة الفرنسية] مثل ظهور أداة التعريف أمام اسم الجنس الجمعى (البيتلز) أو أمام اسم مصحوب بصفة مثل(**) روما القديمة La Rome antique أو الفتى هيجل Le jeun Hegel حيث تتفق أداة التعريف [تذكيرا أو تأنيثا] مع اسم الذات المتضمن، مما

(*) توجد تقسيمات مشابهة في العربية لأسماء ذوات غير مقترنة بأداةالتعريف مثل «محمد» وأخري مقترنة بها، لكن هذه الأخيرة ليس من الضروري أن تقتصر علي الذوات غير الحية، فقد يدخل فيها ما يسمي بالعلم المنقول » في العربية مثل «الحارث» و«النجار» أسماء لذوات لكنها كانت صفات ثم نقلت إلي العلمية أو تطلق علي غير الاحياء مثل «الشبكة». «المترجم »

(1) cf. j . Dubois Ouvrage cite p.78

(**) يختلف وضع الصفة بالنسبة للموصوف في العربية عنها في الفرنسية ، فبينما هي تالية دائماً في العربية فهي في الفرنسية تتأخر أحيانا مثل المثال الأول هنا وتتقدم أحيانا أخري مثل المثال الثاني ، وفي الحالة الأخيرة يمكن ترجمة المثال محتفظا بخصائصه علي عكس الأولي«المترجم»

جعلها مؤنثة فى المثال الأول ومذكرة فى الثانى، وهذه الأمثلة تراجع الوظيفة التحديدية لأداة التعريف ، فروما القديمة تقابلها روما الحديثة والفتى هيجل يقابله الرجل هيجل ، فالشيء الواحد منظورا إليه من خلال أبعاده الزمنية، يعامل كما لو كان مجموعة تشكل اللحظات الزمانية عناصرها .

من الممكن أن نعد بين الجمل « المفردة » مجمل الجمل التى لها أفعال محددة ، فمن خواص بعض اللغات ضرورة ملاحظة زمن المسند إليه ، ومع أن هذه الخاصية يتم تحييدها فى عبارات مثل « النباتات تعيش » أو « سقراط فيلسوف » حيث لا يمثل المعنى النحوى للفعل المضارع(*) هنا قيمة دلالية حيث لا يوجد دلالية عنصر الزمن فى مثل هذه التراكيب ، ولكن من حيث أن الملمح الزمنى يرجع إلى زمن محدد فنحن أمام جملة « مفردة » فى قولنا : « بيير كان متعبا » لدينا مرجع مزدوج ، فنحن نرجع إلى بيير من ناحية وإلى « الماضى » من ناحية ثانية ، وهو ما يمكن أن يؤول على أنه تجزئة للمسند إليه « بيير » له قسمان ، بيير - الماضى ، بيير - غير الماضى ، والأول منهما فقط هو الذى يتصل بالمسند إليه فى هذه الحالة ، والصيغة النعتية يمكن أن تعود للظهور مرة أخرى ، ولنلاحظ التوازن بين هاتين الصفتين :

١- فى الزمن الماضى كان الفرنسيون فقراء .

٢- فرنسيو الزمن الماضى كانوا فقراء .

حيث يعمل الظرف (فى الزمن الماضى) كما لو كان صفة تحديد تجعل الطبقة الصغرى Sous - classe للفرنسيين الذين كانوا يعيشون قديما تندرج تحت الطبقة الجامعة للفرنسيين بعامة ، فى المثال الأول تبدو أداة التعريف « عامة» وفى المثال الثانى تبدو « خاصة » لكن الفرق ليس إلا

(*) يوجد الفعل المضارع في المثال الثاني : «سقراط فيلسوف» ممثلا في فعل الكينونة Socrate est philo وهو لا يظهر في الترجمة بالطبع « المترجم»

سطحيا ، فأداة التعريف تحتفظ دائما بقيمتها التخصيصية ، هذا التأويل يسمح فى الواقع لنا بلون من التعميم الهام ما دام « يوحد » بين لونى الاستعمال اللذين يبدوان فى الظاهر متمايزين ، « التعميم » و « التخصيص» لأداة التعريف .

لكن هذا الازدواج المعنوى لا يوجد دائما فى الفرنسية ، فعندما تدخل أداة التعريف إلى الأسلوب ، فهى تدخل تحت عنوان « إشارى » أى أنها تملك قيمة تخصيصية بدهية « فمنٌ أقدم عصور الفرنسية كانت أداة التعريف تشير إلى أن وجود الاسم محدد بموضوعات معينة أو بأفكار معينة إما أن تكون مشتركة أو محددة بطريقة معينة »[1] ، وبدءًا من عصر النهضة بصفة عامة بدأت أداة التعريف يدخل استخدامها مجال التعميم وتعرف الاستخدام المزدوج للمعنى ، وإذا كان الاستخدام العام يجعل أداة التعريف بديلا عن كلمة متضمنة ، فإن المعنيين لم يعودا إلا معنى واحدا . وفى الحالتين فإن أداة التعريف تحتفظ بخصوصيتها الأصلية ، والفرق الوحيد يأتي من أنه في حالة استخدامها للدلالة علي الخصوص تحيلنا إلي «الخطاب» وفي حالة استخدامها للدلالة علي العموم تحيلنا إلي «اللغة» وهي شاهدة بهذا علي وجود تشاكل بين بناء معجم الكلمات وبناء منطق الأجناس والأنواع ، وتلك حقيقة انتهت من تأكيدها قريبا تجارب الدراسات النفسية اللغوية . والربط بين كل مصطلح لفظي في اللغة ومصطلح آخر يحتويه ، يتمثل من خلال تجربة التداعي ، فعندما يكون المثير في الواقع «اسما» فإن المقياس الزمني لرد الفعل يظهر أن أسرع الإجابات تتكون من ألفاظ تنتمي إلي ما يسمي بالجنس ا لشامل[2] superordonne (علي نمط كرنب – خضروات)[3] .

---

(1) f. Brunot. Histoire de la langue francais t. i .p. 273.

(2) cf Fraisse et piaget puvrage cite p.110.

(٣) أي أنه إذا كان المثير نوعا مثل كرنب ، فإن رد الفعل السريع سيكون الجنس الذي ينتمي إليه مثل الخضروات.

ولنعبر الآن إلي الشكل القوي أي إلي المبدأ الرئيسي للنقيض بمعناه الحقيقي والمنطق الكلاسيكي كما رأينالا يقبل من بين أشكال /المتعارضات الخاصة، العلاقة الداخلة تحت المناقضة ، ومن الجدير بالذكر أن المنطق الهندي لا يعرف إلا ثلاثة أنماط للجملة ، نمطان منها شائعان [وهما النفي والاثبات] والثالث خاص وهو يعني:«بعض الشيء ولكن ليس جمعيه» أي أنه يعادل «البعض فقط» وليس« البعض علي الأقل» وفي هذا النمط الأخير يقر المنطق الحديث بعض أنماط الغموض التي أشار لها ج .ن كينس[١] Kenyes) ولقد عارض جسبرش بحزم هذا النوع من الاستخدام وقابل المفكر المنطقي ر.بلانشBlanche بين «المنطق الشكلي» الذي قام من أجل غاية واحدة هي الحجة العقلية ، و«المنطق الطبيعي» الذي يتحقق فقط داخل اللغة ، وقال : «في كل اللغات الكبري في حضاراتنا الغربية ، وأيضًا في الاستخدامات العادية للغة، تحمل كلمة «بعض» الفرنسية Quelque التي تقابل كلمة Aliquis اللاتينية معني محددا وواقعيا ، دون أن تفقد سمتها«الإيجابية» وهي تعطي علي الإجمال الإحساس الذي يقابل «كل » tous [٢] وهو ما يؤكد حدسنا اللغوي. ولنفترض أننا قرأنا في عنوان جريدة عنوانا مثل : «قطار – باريس – روما– خرج عن القضبان ، بعض المسافرين قتلوا . سوف نفهم بالطبع أن«بعض المسافرين لم يقتلوا» وليس من الممكن أن نفهم أن «جميعهم يمكن أن يكونوا قد نجوا».

وقد رأي أحد علماء النفس أن من المفيد طرح المشكلة للتجربة . فأعطي طائفة من الطلاب مجموعة من العبارات ، وسألهم إن كانوا قد خرجوا بمفاهيم محددة أو غير محددة وتشكلت العبارات في أربع مجموعات ، هذه واحدة منها :

---

(1) Formal logic 4ed. p. 206.

(2) structures intellectuelles p.37 . et ducrot. (dire et ne pas dire . p. 134. sq . et la preuve et le dire p. 274.

«بعض الأوكسيدات موصله» هل يفهم منها أن «الأوكسيدات الأخري ليست موصلة».

أو «الأوكسيدات الأخري يمكن أن تكون موصلة أيضاً» ؟

والنتيجة أن [١٦٦إجابةضد ٢٥]كانت في صالح الإجابة المحددة الأولي[1] وكان يمكن أن تكون النتيجة دون شك أكثر تحديداً مع صيغة النفي، إذ كيف يمكن الاعتقاد بأنه إذا أكدنا أن «بعض الأوكسيدات ليست موصلة» أن النفي لا ينطبق علي أيها ، أو في مقابل أن«بعض المسافرين لم يقتلوا» أن أيا منهم لم يفقد الحياة؟ والذي ينطبق علي الجملة «الخاصة» ينطبق علي الجملة المفردة» . ولقد ذكر أحد الذين كتبوا عن حياة بروست(هـ . بانتير H. painter) أنه قال ذات يوم موجها عباراته للبارونة جوفينال : «عيناك تفيضان بإحساس مخملي هذا المساء» فردت عليه البارونة: «لست علي الإطلاق رقيقا.. والأمسيات الأخري!«ومن يجهل أنه ليس من الرقة عندما تكون في محضر سيدتين أن تطري جمال إحداهما فقط ؟ وإذا تكدرت الأخري،فلن يفيدك أن تحتمي وراء المنطق الكلاسيكي لكي تزعم أنك لم تقل عنها عكس ما قلت للأولي، والمنطق الطبيعي،سوف يعطي الحق للمرأة المتكدرة،فأن تصمت في حالة كهذه معناه أنك تقول ضمناعكس ما نطقت به.

وبالنسبة للجمل «العامة»فإن التجربة اليومية،شاهدة مرة أخري لصالح التفسيرات المحددة . فالذي يؤكد أن «المرأة ليست مبدعة» إنما هو بالطبع متعصب للذكورة يجعل الإبداع وقفا علي الرجال ، وحقيقة أن الجملة «العامة» لها لونا من النفي :

كل س هو ص ويقابلها شكلان في وقت واحد

لاأحد من س هو ص

بعض س ليس ص

---

(1) p.orleron . in fraisse et piaget . ouvrage cite t. vII, p.37.

والرجل المتعصب في الجملة السابقة يمكن إذن أن يعني ضمنا إما أن «كل الرجل مبدعون» أو أن «بعضهم مبدعون» وإذن فمبدأ النقيض ذاته يعرف شكلا ضعيفا وشكلا قويا ، وفي المثال الذي أوردناه ، يبدو الشكل الضعيف أكثر احتمالا ، والتفسير الطبيعي لاشك هو التفسير التالي : النساء نادرا ما يكن مبدعات ، والرجال غالبا مبدعون، وفي الحالتين فإن الاستثناء يؤكد القاعدة ، ويمكن من ناحية أخري أن نلاحظ أن الجملة «العامة» من نمط : الرجال هم ص» تعنى ليس «كل» الرجال ، لكن «الغالبية العظمي منهم » لكن لاأهمية لما تراه، ففي الحالتين يتشكل الضد بالضرورة ، والمبدأ يظهر حتي بطريقة بدهية مع التأكيدات ذات الطابع العنصري ، ولنفترض أن جملة «الزنوج كسالي»لا تعتبر سبا إلا إذا كان المسند لا ينطبق على البيض ، فإن أحدا لا يشعر بأنه جرح من سب موجه إلي الرجال بعامة، ويمكن هنا أن تعطي أمثلة كثيرة للتأويلات المحددة للجمل العامة وأن تؤكد من ثم التشابه الذي أشرنا إليه بين الجمل العامة والجمل الخاصة .

بقي أن نتساءل ما الأساس الذي يبنى عليه مثل هذا التفسير ، لماذا لا نفترض ببساطة أننا لم نقل شيئا إطلاقا عن الأشياء التي لم نسمها ؟

وهذه المشكلة في الواقع مزدوجة، فنحن ينبغي أن نبني «المحدودية» علي «التحديد» ومادام التحديدلا يمكن أن يتم إلا انطلاقا من المحدودية ، فإنه ينبغي أن نطرح مشكله أساسيات المجدودية ذاتها لكن قبل أن نشرع في هذا ينبغي أن نلاحظ أن هذه مهمة ربما تتأبي نظريتها ، فإذا كان ملمح الملاءمة للفرق بين الشعر / اللاشعر يرتكز علي مبدأ رئيسي هو مبدأ النقيض ، كما سنحاول أن نظهر ذلك ، فإنه يبقي التطبيق التجريبي لبيان كيف ترتكز النظرية علي الواقع.

***

العبور من : «بعض الشيء علي الأقل»إلي : بعض الشيء فقط يرتكز فيما يبدو علي الحدث البياني فأحد الفروق الرئيسية بين المنطق واللغة يكمن هنا . فالمنطق لا يعتد إلا بالمنطوق علي حين أن اللغة تضع في الاعتبار عنصرين متمايزين ، فهنالك المنطوق من ناحية وهو ما قيل ، ومن ناحية ثانية هنالك «البيان». Enonciation حدث القول والبيان يخضع لعدة قواعد خاصة يمكن أن نسميها«أدبيات الكلام»[1] أو «علاقات الحوار الضمنية»[2] ، وأدبيات الكلام تحتوي علي «قانون الشمولية» الذي يقضي بأن«يعطي المتكلم حول الموضوع الذي يتحدث عنه أقوي المعلومات التي يملكها والتي تكون بدورها قابلة لأن تستحوذ على اهتمام المستقبل[3] ، وأما علاقات الحوار الضمنية ، فهي تفترض «أساسيات للمشاركة» قابلة لأن تُعطي المعلومات الملائمة ، فإذا حدد المتكلم تأكيده في إطار «بعض الشيء» فذلك لأن التأكيد لا ينطبق على «كل» لماذا نقول إن «بعض فصول هذا الكتاب مهمة» إذا كانت كلها كذلك ؟ إلا إذا كان الذي قال العبارة لم يقرأ الكتاب كله، لكن في هذا الحالة ، ينبغي أن يحدد ويضيف إلي عبارته «تعليقًا» مثل «لكنني حقيقة لم أقرأه كله» ، وهو لا يمكن أن يعفي من تأكيد عدم معرفته الجزئية إلا إذا كانت هذه العدمية معلومة من المخاطب ، والواقع أننا عندما نفكر نجد أن كل تأكيد هو تحديد ، لكن الفرق يكمن في المجال السيمانتيكي الذي يتجه إليه التركيب ، فهو في حالة ينصب على الذات » وفي أخري ينصب على « المعرفة» علي الجانب الموضوعي أو الذاتي ، والقاعدة تقضي في الحالة الثانية أن يتجسد الملمح «الذاتي» في شكل تعبيري لكن تطوير هذه النقطة الآن سوف يذهب بنا بعيدا .

---

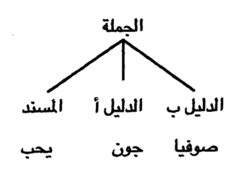
(1) O. ducrat. dir et ne pas dire 1972.

(2) H. p Grice . Logic and Conversation.

(3) O. ducrot . Ouvrage cite. p. 134.

إن مبدأ النقيض ليس إلا تقوية لمبدأ المحدودية ، ذلك لأنه انطلاقا من تحديد الملفوظ للإسناد يفسر المتلقي هذه المحدودية علي أنها لون من الحصر، وإذن فإن هذا المبدأ هو الذي يشكل « نواة النموذج » فلكي يلعب النفي دوره يكفي أن يتم تجسيده، والسؤال الذي يطرح إذن هو : ما الضرورة التي يرتكز عليها مبدأ المحدودية ؟ إذاكان معني أن نتكلم هو أن ننقل التجربة إلي الآخرين فلِمَ لا ينقل المتكلم ببساطة مجمل هذه التجربة ؟ والإجابة في إطار التحليل السابق ، تبدو واضحة ، إنه التركيب النحوي للعبارة الذي يحمل مسئولية التحديد، إن العبارة تبني على المستوي النحوي من مسند إليه اسمي ومن مسند فعلي ، وتلك هي القاعدة الأولي في النحو الوصفي، وقد رأينا أن الفعل من خلال شكله المزدوج المثبت والمنفي هو الذي يزود اللغة بإمكانية التعبير«العامة» عن التقابل، لكن في مستوي «الخطاب» فإن المسند إليه الإسمي هو الذي يجعل تجسيد هذا التقابل ممكنا ، والنمط الزمني للفعل كما رأينا يؤدي نفس الوظيفة لكنه بما أنه من السهل تحييده من ناحية ومن ناحية، أخري فهو من الجانب السيمانتيكي قابل لأن يستوعبه المسند إليه ، فإننا يمكن أن نحصر التجربة (في المسند إليه). إن منطق الإسناد، كما سنذكر، يختزل أجزاء الخطاب في قسمين هما الوظيفة أو المسند والدليل (l'argument) أو المسند إليه . إن الوظيفة الافتراضية هي نواة كل جملة، ومصطلحات اللغة تتوزع تبعًا لأهليتها للقيام بدور «الوظيفة» (F) أو «الدليل» (X) والنتائج الأخيرة للسيمانتيكية الوصفية تلتقي مع هذا التحليل . وكل العلاقات النحوية تختزل في علاقة واحدة هي علاقة المسند / المسند إليه .

إن جملة مثل «جـون يحب صوفيا» لا تحلل على طريقة مسند/ مسند إليه / مكمل . لكن علي طريقة ، مسند واحد له «مكانان» ووظيفتان أو دليلان، ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي :



ليس هناك إذن إلا وظيفتان أو اثنتان من عمليات المنطق – السيمانتيكي هما «الوصفية» و«المرجعية»[1] والأولي تتعلق بالمسند والثانية بالمسند إليه ويتلازم مع هذا ، أن تتجمع الطبقات النحوية أو أجزاء الخطاب في نمطين ، نمط صالح لأن يؤدي الوظيفة الوصفية ، مثل الأفعال والصفات التي تحمل ملمحا إراديا خالصا، إنها تميز بين مجالات أو كيفيات مجردة فهي غير قابلة للامتداد ، إن كلمة « أخضر » لا تعني طبقة الأشياء الخضراء ولكنها تعني « الخضرة » أي معني خالصا يظل مطابقا لذاته من خلال تنوع الأشياء التي يتصل بها كمرجع[2] .

إن اسم ذات مثل «سقراط» لا يصف ، إنه يكتفي بأن «يرجع» أي أن يشير إلي أي جزء من التجربة ينطبق عليه الوصف الاسنادي . ومن هذه الزاوية فهو لا يستطيع أن يؤدي إلا وظيفة المسند إليه ، أما الاسم الذي يسمي الاسم «المشترك» فإنه إذا كان يمكن أن يؤدي وظيفة المسند أو المسند إليه ،ذلك لأنه ليس مصطلحا بسيطا لكنه يتكون في الواقع من جملة مختزلة، وهكذا فإن مصطلحا مثل «المؤرخ»(*) يحلل على أنه «دليل» يحتوي

---

(١) تبعا لمصطلحات . ب. ف. ستراوسن les individus. p 155

(٢) تلتقي السيمانتيكية المعاصرة هنا مع تحليلات أفلاطون وأيضا تحليلات النحاة الهنود التي تصنف الكلمات تبعا لأهليتها الوظيفية ، فالفعل مسند والاسم مسند إليه، انظر Lyons Linguistique generale. p12

(*) المصطلح في الأصل هو عالم الأنثروبولوجيا anthropalogue وقد استبدلنا به كلمة المؤرخ لسهولة حركتها مع الصياغة العربية. ولأن المقصود ليس معني الكلمة وإنما صيغة «اسم الفاعل» «المترجم»

في وقت واحد مسنداً إليه ومسنداً ومن هنا فإنه وحده يملك في وقت واحد الاستيعاب والامتداد، ومصطلح مثل «الرجال» هو طبقة من طبقات «الدليل» بالقياس إلي إنساني ، ومن هذه الزاوية فهو يصف «انساني» وهو في نفس الوقت مرجع لها ، وعبارة مثل «الرجال فانون» تحمل وصفا مزدوجا، فالرجال (الأدلة) الذين هم إنسانيون هم أيضا فانون ، والوصف الأول يفترض أن يكون معروفا لدي المتلقي ومن هنا فإنه قيل «مندمجا» ومن الشائع أن نسند إلي المرجعية وظيفة الاندماج ، لكن هذه الوظيفة وظيفة«ثانية» بالقياس إلي «المحدودية» وهي في الواقع قابلة للتحييد.

وفي جمل مثل : طُرق الباب أو بعض الناس قال لي أو حدث شيء أو يحدث هذا أحيانا ، نجد «مراجع» كثيرة غير مندمجة ولا متطابقة فنائب الفاعل في«طرق الباب» لا يجيب عن السؤال «من؟»لكنه يحدد الإسناد في هذا الجانب من التجربة الذي يشار له بهذه الصيغة، وأيضا فإن «أحيانا» لا تقول لنا متي حدث ولكنها تحدد المرجع بهذا التعبير بجانب من الزمن ، فالوظيفة الأولية إذن للمسند إليه ليست هي أن تقول : علي أي جزء من التجربة ينطبق المسند، لكن أن تشير أولا إلي أنها لا تنطبق إلا علي جزء من هذه التجربة ، وخلاصة القول أن «المحدودية» ومن ثم «النفي » على أثرها ترتكز علي دعامة واحدة هي الضرورة التركيبية التي تلزم المتحدث بأن يحمل المسند إلي مسند إليه إسمي.

يمكن الآن أن نتساءل : لماذا ينبغي للمسند إليه الإسمي ضرورة أن يتعلق بجانب واحد فقط من التجربة . ألا يمكن حمل المسند إلي مسند إليه يشير إلي مجمل التجربة، إلي عالم الظاهرة في كليته؟ لقد رأينا أن كل مصلح اسمي يسجل بالضرورة داخل دائرة مصطلح آخر شمولي ، لا يشير إلا إلي جزء منه لكن إذا صعدنا في درجات المصطلح . ألا يمكن أن نصعد إلي مصطلح نهائي إلى طبقة لكل الطبقات تحتويها جميعا ولا تصير

هي بدورها محتواة داخل أخري ؟ إن من الملاحظ أنه لا توجد في الفرنسية كلمة يمكن أن تعد أصلا أخيرا شاملا لكل الأسماء، طبقة لكل الطبقات[١] لكن ألا يمكن التعبير عن فكرة الأصل الأخير بجملة مثل كل س هي ص؟.

أن نطرح هذا السؤال معناه أن نتساءل ما المعادل السيمانتيكي لرمز س الذي يرمز في المنطق إلي «الدليل» بصفة عامة ، إن المناطقة يترجمون هذا المصطلح عادة بكلمة مثل «موضوع» أو «فرد » لكن ما هو الفرد ؟ من خلال تعريفه ليس هناك مجال يمكن أن يخصص له . فكل المجالات في الواقع إسنادية ، و«الدليل» دون كل إسناد ، إنه الدعامة الإلزامية لكل وصف ولا يمكن أن يكون هو نفسه موصوفا ، وهو يتشكل بالضرورة علي أنه «صفر» سيمانتيكي مطلق. لكن ما الكائن الذي يملك الوجود دون جوهر ؟ فقط المكان – الزمان يستطيع فيما يبدو أن يجيب على هذا ، وب. روسل B.Russell و هـ ريشنباش H. Reichenbach يتفقان في هذه النقطة «يقول روسل ، نحن نعطي أسماء نوات لبعض جزئيات المكان – الزمان المستمرة[٢] »أما تعريف ريتشنباش ، فهو أكمل : « .. شيء ما يحتل جزءا مستمرا ومحدودا من المكان والزمان»[٣]. لقد أضاف إلي فكرة الزمان والمكان فكرة شيء ما » يملأ الزمان والمكان ، ومن هنا فينبغي الاعتراف دون شك بهذا «الجوهر» الذي اشتقت منه الكلمة الداله علي الاسم «Substantif» لكن ما دام الجوهر من خلال تعريفه ينبغي أن يكون مختلفا عن مجالاته فهو من الناحية السيمانتيكية خواء ، ومن المستحيل في النهاية أن نميز بينه وبين ما يملؤه ، ولقد أضاف التعريف الثاني بالقياس إلي الأول كلمة «محدود»

---

(١) حتي المصطلح الذي يعد إلي حد ما فنيا : «جوهر» لا يستطيع أداء هذا الدور ما دام يعطي فقط الأسماء القابلة للعد ، وأقرب معادلاته في فرنسية الحياة اليومية «شيء» و«موضوع» ألفاظ ذات مجالات تطبيقية أكثر ضيقاً» j. Lyons . Elements de semantique- p.241 .

(2) Significatian et Vérite.45

(3) Elements of symbolic . logic. p. 266

وهي أكثر أهمية ، لماذا لا يستطيع الفرد أن يحتل إلا جزءا محدودا من الزمان والمكان ؟

إن الإجابة توجد دون شك في بناء الظاهرة المكانية الزمانية ذاته ، فالمكان لا يمكن أن يتصور باعتباره كلا منتهيا ، لأن كل مكان لا يصلح للتجسد إلا من خلال مكان آخر ، ونفس الظاهرة بالنسبة للزمان ، وهنا تقابلنا مشكلة التناقضات الكائنية ، فلأن كل تجربة هي زمانية مكانية فهي قابلة للانقسام ولأن كل اسم له مرجعية مكانية - زمانية فإنه لا يمكن أن يتجسد إلا إذا تجسد ضده في نفس الوقت ، فاسم « بيير» يشير إلي جزئيات الزمان - المكان التي تدعي«بيير» و«الإنسان» يشير إلي مجمل جزئيات الزمان والمكان التي هي إنسانية، ومن هنا فإن «بيير» يتضمن بالضرورة جزءا آخر من المكان - الزمان هو ما ليس «بيير» و«الإنسان» يتضمن مجمل جزئيات أخري هي ما ليست بإنسانية، وعلي العكس من ذلك فإن «المسند لا يتضمن شيئا كهذا علي الإطلاق فكلمة«حار»ليست مرجعيتها المباشرة المكان - الزمان ويمكن إذن أن تنطبق دون تناقضات علي كل ما هو «حار» إن المكان - الزمان إذن هو الذي يشكل أساسية مبدأ النقيض » فمصطلحان متقابلان ، يمكن أيضا أن يكونا مجسدين إذا ، وإذا فقط، وجها كمسندين إلي جزئين مختلفين من حيث المكان والزمان[1] ، فالمكان - الزمان هو وحده الذي يملك قدرة رفع التناقض ، فإن (ص) لا تستبعد(ص-) إلا إذا كان المسندان موجهين إلي نفس المنطقه المكانية الزمانية ، إنها تتضمنها في الحالة المقابلة، ولهذا فإنه يمكن دون تناقض أن نسند (ص) و(ص-) إلي عالم واحد من عوالم الخطاب إذا افترضنا أن نبني المثال على النحو التالي :

إذا كانت جملة «بعض الرجال أشرار» تتضمن «بعض الرجال أخيار»

---

(١) لقد تم الاهتمام بالعلاقة اللغوية بين المكان والمنطق التصنيفي منذ زمن بعيد ، والعلاقةالتضمنية التي تسيطر على المنطق التصنيفي هي مشابهة للعلاقة المكانية بين الكل والجزء.

فصحيح إذن أن : «الرجال أخيار وأشرار»[1] .

ومسند ما إذا كان بدوره ينطبق في عموميته مثلا علي الرجال ، سيري نقيضه يسند إلي عالم الخطاب حيث تندرج طبقة الرجال ، و«العالم» إذن كمرجع شامل أخير ، هو بالضرورة متناقض في ضوء مبدأ «النقيض» فانطلاقا من العالم ، نستطيع، ويجب أن نقول كل شيء وضده ،لأننا لا نتحدث أبدا عن العالم علي أنه «كل »ولكن علي أنه مجموع لأجزاء، فالعالم باعتباره «كلية» يدق عن الوصف، على المستوي التركيبي للغة ، وحقيقة نستطيع أن نصوغ عبارة يكون «العالم» هو المسند إليه فيها ، أو بطريقة أبسط ، يكون المسند إليه هو «كل» مثل :

كل شيء يمر

أو كل شيء باطل

لكننا هنا نتحدث عن شيئين لأن المسند إليه أما أنه لا يتخذ مرجعيته الكلية المطلقة لكن عالما خاصا ، العالم الذي تحت أعيننا مثلا، وفي هذه الحالة يقابله عالم آخر لا ينطبق عليه المسند ، وهذا العالم الآخر الذي يقول عنه كيركيجارد : «الزمن لا يمر» ، أو أن المسند يتخذ مرجعيته «الكلية الكبري» دون أي لون من المحدودية ، وفي هذه الحالة نستطيع أن نتساءل، هل تنتمي هذه العبارة إلي اللغة غير الشعرية، أليس مما له مغزي أن تكون العبارتان موضع المناقشة مقتبستين من قصيدة ؛ الأولي من فكتور هيجو :

إنني أشك .
الليل ....
كل شيء ينسل
كل شيءيمر
والفضاء
يمحو
الضجيج.

---

(١) وحتي جملة مثل العلم أبيض وأسود ليس فيها تعارض لان المسندين ينطبقان علي جزئين مختلفين مكانيا من أجزاء المسند إليه .

والثانية لا كليسياست : Ecclisiaste

بطلان البطلان

قالها كيخوت

وكل شيء باطل

إن الذي يدق عن التصور غير الذي يدق عن الوصف، وإذا كانت «الكلية «موجودة فهناك وسيلة للتعبير عنها وهي «الشعر».

في اللغة النحوية توجد جمل بدون مسند إليه، مثل التعبيرات التي تسمي «غير شخصية» في النحو التقليدي ، مثل إنها تمطر إنها حارة ألخ » وإذن فإنه بالتحديد في حالات كهذه ، يؤدي المسند إليه وظيفته من خلال غيابه ذاته ، وهذه الجمل في الواقع يحتفظ بها للتعبير عن الحالات المناخية،التي تشكل في ذاتها ظواهر للتجربة الشمولية ، فالمرجعية في عبارة مثل «إنها حارة[1] il fait chaud من خلال مقابلتها بعبارة مثل «هذه حارة» أو «أنا أشعر بالحرارة» المرجعية هي المكان العام«المناخ» بالمعني الشائع للمصطلح ، ومن خلاله يتم الإشارة،دون محدودية، إلي المكان الشمولي ، والمصطلح «إنها» هنا إما أنه ضمير زائف، أو أنه ضمير حقيقي ، وإذن فمرجعه ليس فردا محددا وإنما كلية«العالم[2] ، كله أو علي الأقل كليته المكانية، والتشكيل الفعلي هو الذي يحدده زمانيا ، ومن اللافت للنظر أن نفس الكلمة في الفرنسية «il» تشير إلي الزمنية وإلي المناخ، و«الزمن» في «إنها» هو حدث محدد زمانيا ، لكنه ظاهرة شمولية غير محددة في المكان ، وفي عبارة مثل «إنها تمطر» ليس معناه«المطر يسقط» كما يقول «بوستال»

---

(١) العبارة علي هذا النحو تعبر عن حرارة الطقس في الفرنسية، فيما يقابله الجو حار «بالعربية».

(٢) تسمي هذه الظاهرة في النحوالعربي ، بضمير الحال والشأن وهو الضمير الذي لا مرجع له مثل قول الشاعر:

هي الدنيا تقول بملء فيها حذار حذار من بطشي وفتكي

Postal الذي جنح بالتعبير إلي (المطر + فعل مناخي»[1] ولكنه معناه شيء مثل : «العالم ممطر».

يبقي هذا اللون الآخر من الجمل التي ليس لها مسند إليه والتي تشكل هذه التعبيرات التي تسمي «التعجب» مثل ياللهول ! .. يا إلهي ! إلخ والنحو التقليدي لم يعرف أبدا كيف يعالجها، فمن الناحية السيمانتيكية . نحن نعتبرها ، ونعتبر معها صيغ التعجب[*] ، التي تشاركها في علاقة كتابية واحدة، هي علامة التعجب نعتبرها تعبيرات خاصة عن العاطفة: «جمل التعجب هي لون من الصراخ نلقي بها داخل الخطاب لكي نعبر عن تحرك الروح»كما يقول جريفيس[2] وقد ألحقها جاكوبسون بما أسماه«الوظيفة العاطفية» للغة أو علي أي حال ، كما قلنا من قبل ، فإن العاطفة يمكن التعبير عنها من خلال صيغة نحوية ولنأخذ هاتين الصيغتين :

١- آه

٢- أنا أتألم .

ما الفرق بين الصيغتين ؟

من الناحية السيمانتيكية تبدوان متعادلتين ، فكلاهما تعبران عن نفس التجربة، ويمكن كذلك أن نفسرهما من خلال جملة مثل : «تجربة المتكلم وصفت علي أنها تجربة ألم» لكن التفسير اللغوي هنا يخادع نفسه بالقياس إلي جوهر اللغة ذاتها ، فهذا التفسير لا ينطبق إلا علي الجملة الثانية علي نحو واف، ففي جملة «أنا أتألم» حمل المسند إلي تجربة معينة، هي تجربة المتكلم والتي تقابلها التجربة الكلية التي لا تشكل إلا جزءا منها ، والمسند إليه «أنا» يقابله «اللا أنا» أنت أو هو . ..ألخ ، ووفقا لمبدأ المحدودية نستبعد

---

(1) Cf. introduction a La grammaire generative. p412.

(*) مثل صيغ ما أجمل الدنيا ! وأسمع به وأبصر في العربية .

(2) le Bon usage. p. 1002.

«اللاأنا». ووفقًا لمبدأ النقيض ، يتحدد المسند المضاد ، فأنا أتألم ، يقابلها أنت أو هو لا يتألم (يكفي لكي نظهر في دائرة الضوء ، مبدأ النقيض ، أن نعمل وسائل التركيز أوالحصر : «إنه أنا الذي يتألم » والذي يعني أنا وليس أنت)(*) .

وعلي العكس من ذلك ، فإن جملة«آه!» لا تحمل أية محدودية من هذا اللون ، فالتعجب مسند دون مسند إليه، ومن هذه الزاوية فهو يشير إلي التجربة الكلية ، وبدون شك ، فإنه في السياق العادي ، يعلم المتلقي جيدا أن العاطفة متصلة بالمتكلم ومن ثم فهي لا تعبر إلا عن تجربته الخاصة، لكنه وهو يستنتج هذا ، فهو يختزل بطريقة انعكاسية معني التعجب ، ومن وجهة نظر علم الظواهر فإن المتكلم لم يقم بهذا الاختزال ، فالألم المعبر عنه ليس ألمه وكما يقول جريفيس فإن«آه» لا تستخدم دون شك إلا لكي تعبر عن ألم جسدي، ويكون بصفة عامة، محصورا في مكان معين ، أي متصلا بجزء من المكان الجسدي ، لكن لنفترض أن هذا التعبير نفسه يعبر عن الألم الذي يقال له «معنوي» وهي حالة شعورية غامضة وليست محصورة في مكان(١) . فإن المسند إليه في هذه الحالة سوف يكون التجربة الكلية.

وعلم نفس العاطفة يوافق على قراءة كتلك ، إنه يبين أن العاطفة تعبر عن نفسها من خلال تبسيط لمجال الظاهرة ، وهو لون من تعميم المعاني الإيجابية أوالسلبية ، التي تقود إلي تناغم المكان من خلال سحق الفروق

(*) التحليل الذي يركز عليه المؤلف هنا ، يشبه تماما تحليل البلاغيين العرب لما يسمي بأسلوب القصر والذي يتم من خلاله ، إثبات صفة لموصوف ونفيها عما عداه ، وإذا كان لهذا الأسلوب في العربية وسائل تظهر في شكل أدوات مثل«إنما» وما وإلا فإنه أيضا يتبع الوسيلة التركيبية النحوية التي يشير لها المؤلف هنا متمثله في تعريف الطرفين فعندما يقال :

أنا الذي نظر الأعمي إلي أدبي   وأسمعت كلماتي من به صمم .

فإن الأثبات يقابله نفي متضمن أي أنا وليس غيري. « المترجم »

(١) قد يكون التعبير المقابل في هذه ا لحالة هو «أنا أعاني ».

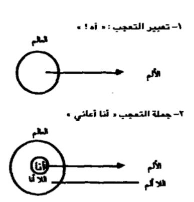
ومن هنا فإن الذي يحس بالقلق لا يخاف من شيء معين ، في مكان معين ، لكنه يخاف من العالم، يحاصره المكان الكلي الذي يثبت فيه معني الخطر ، هنا لك إذن لونان من التعبير يختلفان من الناحية البنائية، أحدهما «التجربة التحليلية» التي يحتفظ فيها كل عنصر بهويته وقيمته الخاصة في مقابل ما يحيط به ، والثانية «التجربة» التجميعية[1] التي تنهار فيها البناءات المختلفة لكي تفسح المجال لبناء مكاني متجانس في سبيل أداء معين واحد.

إلي هذين القطبين من أقطاب التجربة ينتمي اللونان التعبيريان اللذان أشرنا إليهما ، فالتعجيب مقولة إسنادية بحتة ، والمسند إليه ، حتي في غيابه يعادل العالم ، و(آه!) تعبير عن الألم لكن دون مرجعية إلي جزء محدد من العالم ومن هذا المنطلق فهي تعبير عن العالم في كليته ، والذي يشرحها ليس تعبيرا مثل «أنا أعاني» ولكن «كل شيء يبعث علي المعاناة» وفي المقابل فإن الجملة عندما تحيل المسند إلي «أنا» فإنها تنفيها عن«اللا أنا» وتفترض بالتالي عالما يعاني ولا يعاني في وقت واحد .

إن الفرق بين التعبيرين ليس فرقا وصفيا ولكنه فرق مرجعي، إنه فرق لا يتأسس بناء على محتوي الوصف ، لكنه يتأسس ، إذا أمكن القول ، علي درجة الامتداد، إنه ليس فرقا نوعيا ، ولكنه كمي ، وهو يتضح علي مستوي الامتداد ويمكن توضيح ذلك من خلال التصور التالي :

---

(١) وفقا لمصطلحات . ج . جيوم في كتابه psychologie de la forme. p121 والتي استعارها هو نفسه من «جلب» و«جولد ستان».



وتصوير كهذا يظهر الفرق بين لونين من المكان أحدهما «مكان توحيدي» والآخر «مكان اختلافي» إنه يمكن أن يقال عنه مكان تعارضي ، لا يقيم فيه كل محتوي إلا علاقة ضرورية مع نقيضه الخاص وهذا التصور البنائي المزدوج للمكان ليس مجرد تطبيق لغوي ، إنه يعكس بناء حقل الظواهر ، وهو البناء الذي يسمح - كما سنري - بالانتقال من النمط إلي المجال غير اللغوي .

إن التعجب ليس هو الشعر ولكنه نموذج لنمطه البنائي، وقد أشار إلي هذا ميرلو بونتي ، فالشعر - كما يقول - : « يتميز عن الصراخ ؛ لأن الصراخ يستخدم جسدنا على النحو الذي أعطتنا إياه الطبيعة أي من خلال وسائل التعبير علي حين أن القصيدة تستخدم اللغة [1] إن الشعر يستخدم المسند الذي تستخدمه اللغة غير الشعرية ، إنه يقول كما تقول إن الأشياء كبيرة أو صغيرة بيضاء أو سوداء ، حارة أو باردة، لكنه يصنع من كل واحدة من هذه الألفاظ «*الكلمة- الصرخة*» ، إن الشعر ذو جوهر تعجبي ، ويكفي أن نصغي السمع لكي نسمع داخل صوت المتحدث الأصداء القادمة من التعجب المتضمن المنساب.

(1) phenomenologie de la perception . p176.

وقد يقال إن التعجب يوضح درجة عالية من درجات الإسناد الذي يحتويه[1] ، لكن في هذه الحالة هنالك شرط ضروري، إذْ ينبغي أن يكون المسند مشيرا إلي معني قابل للتعاظم فيمكن للإنسان أن يكتب : هو جميل ! مع علامة تعجب لأن الجمال له درجات متنوعة يمكن أن يعبر عن أعلاها، لكن في تعبير مثل : زهرة ! يغير التعجب النغمة إنه يأخذ قيمة مفهوم تعبيري، إنه يوضح موقف المتكلم «مفأجاة ، بهجة، ازدراء في مواجهة الموضوع المتحدث عنه، لكن الشاعر كما سنري ، لا يريد إطلاقا أن يعبر بهذه الطريقة، إنّ ما يطمح أن يعبر عنه هو كنه الزهرة ذاته «الزهرية» التي هي في ذاتها من بعض الزوايا الدرجة العليا لكل زهرة، فهو لا يمكنه إذن أن يقتنع بالتعجب ، ولكن يوضح الزهرية في أعلي درجاتها ، يكفيه في الواقع أن يكثف هذا «النقيض» الذي يخالط العبارة النثرية .

يجب أن يكون قادرا علي أن يقول «الزهرة» دون أن يستثير في نفس الوقت « اللازهرة»التي يؤكد المبدأ البنائي حتمية تواجدها ، إنه ينبغي عليه أن يستل ما يريد أن يصفه من المكان كموطن لتعاقب وركود النقائض ،كما يصنع الأوز الذي قال عنه مالا رميه:

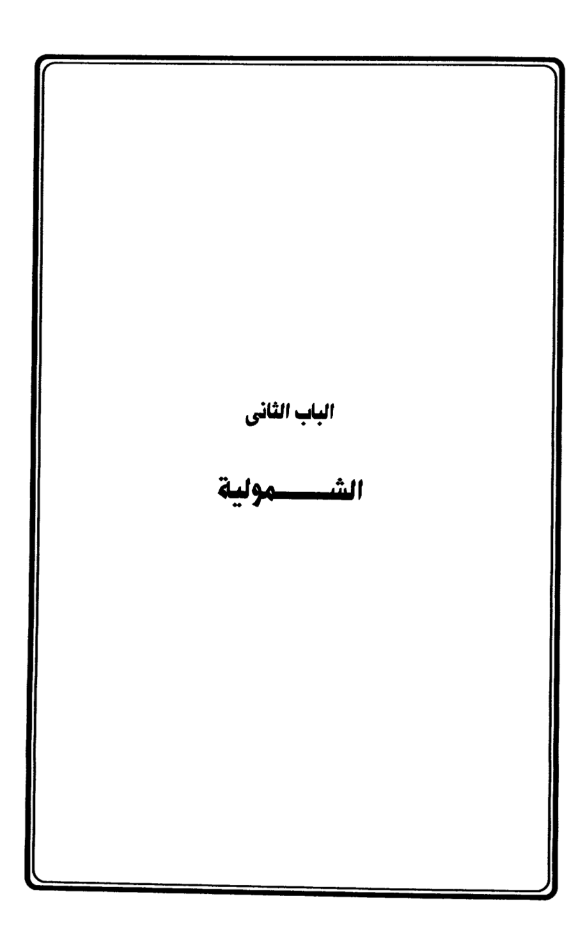
ستهز عنقها كلها ، ذلك البياض المؤلم.

من خلال المكان المحرم علي الطيور التي تنكره.

إن هدف الشاعر هو أن يبني عالما خاليا من المكان ومن الزمان ، حيث تعطي الأشياء نفسها ككليات نهائية، الشيء لا خارج له والحدث لا قبله ولا بعده، وبهذه النهاية وحدها سوف نحاول أن نبين كيف تبنى استراتيجية الصورة علي أنها نفي النفي أو نقض النقيض.

---

(1) j. c. Milner.de , Syntaxe a L'interpretation.



الباب الثانى

الشـــــمولية

من خلال تعريف الشعر باعتباره نظامًا للمجاوزة، فإن الشعر يبدو كما لو كان نفيا خالصا ، وتفكيكا لبناء اللغة ذاته، لكن إذا كانت اللغة اللا شعرية هي التي تتشكل باعتبارها نفيا لذاتها فإن القضية ستنقلب، فالاستراتيجية الانعطافية مثل استراتيجية نفي النفي ، تعيد اللغة إلي إيجابيتها المطلقة ، وهناك تعريف يمكن أن يقترح الآن وهو : الشعر لغة لا نقيض لها ، الشعر ليس له مضاد إنه كما هو سياق لكلية المعني، ففي الجملة النحوية يحصر المسند إليه ، الإسناد في جزء فقط من عالم الخطاب (ع=س+س-) لكن في الجملة الشعرية من خلال تفكيك البناء الإيجابي ، يتعادل المسند إليه مع عالم الخطاب(*) .

إن من المؤسف أن كلمة «الشمولي» اكتسبت من خلال سياق الاستعمالات السياسية معني ازدرائيا ، والواقع أن الكلمة تشير بطريقة وافية إلي جوهر الشعر ذاته ، إنه لغة شمولية.

بقي أن نظهر النظام الذي من خلاله يدفع الإستراتيجية الانعطافية بالنفى التكميلي خارج الحقل السيمانتيكي، ولو كنا نملك مبدأ عاما للتحول الانعطافي ، لكان البحث عن دليل غير ذي معني، ولنذكر بأن أي جملة انعطافية يكون مكملها بالضرورة كذلك ، وهو مبدأ يمكن أن يصاغ هكذا ، إذا كانت س جملة وس - مكملة لها وإذا أشرنا لحالة الانعطاف deviation بالنجمة فإن :

* س = * س-

لكن مبدأ كهذا ليس مسلما به ، خاصة فيما يتصل بالنفي

(*) الرموز التي استخدمها المؤلف هي u =p.+p في الجملة النثرية و p = p و قد ترجمنا u بحرف (ع) باعتبارها ترمز في الفرنسية إلي الحرف الأول من كلمة univers أي عالم ، و pترجمناها بحرف (س) لأنها تشير إلي الإسناد . « المترجم »

السيمانتيكي، بل إنه يمكن أن يكون هناك اتجاه للاعتقاد بعكس هذا المبدأ ، ويكفي أن نطبق هذا علي «الجزء المستبعد» ، وإذا كان نفي جملة زائفة يشكل بالضرورة جملة حقيقية ، فإنه يبدو بالموازاة لذلك أن نفي جملة انعطافية ، يشكل بالضرورة جملة غير انعطافية فإذا كانت جملة :

قيصر هو الرقم الأول (كارناب).

هي جملة انعطافية أفليس من الطبيعي أن نخلص إلي أن جملة:

قيصر ليس رقما أول

جملة غير انعطافية؟ وهذا - كما سوف نري- استنتاج غير صحيح . لكن يبقي أن مبدأنا في حاجة إلي الترسيخ ، وهو ما لا يمكن القيام به من بعض الزوايا إلا من خلال فهم استقرائي ، يظهر شرعية المبدأ في مواجهة كل نمط من الصور يتم ملاحظته تجريبيا في الشعر ، وسوف نفضل هنا الاحتفاظ بنفس الطرائق في التعبير (التركيب التعبيري ، النعت..) وسوف يتم هذا إذا أمكن على مستويات ثلاثة ، المستوي الدلالي والمستوي التركيبي، والمستوي الصوتي ، على نفس الأمثلة التي سبق تحليلها في « بناء لغة الشعر».

وعلي المستوي الصوتي سوف نري أن الأشياء ستختلف ، فنفي الانعطاف ليس انعطافا، لكن النتيجة المترتبة ستكون من الناحية العملية واحدة .

ولنبدأ إذن بنمط المجاوزة الشعرية الأكثر انتاجا والذي أعطي له اسم «عدم الملاءمة» فيطلق عدم الملاءمة على الصفة التي لا تتفق من وجهة نظر الدلالة مع موصوفها مثل « صلوات زرقاء» و«احتضار أبيض» و «رائحة سوداء» إذا أخذنا أمثلتنا من صفات الألوان ، وعدم الملاءمة ليست الاخاصية من خصائص «الخروج الدلالي» وهي ظاهرة عبر عنها «كاتز» katz وفودور .Fodor بظاهرة انتهاك «ملامح النموذج» وهي مرتبطة بكل

وحدة معجمية، ومع ذلك فسوف نطبقها هنا على الدلالة الوصفية، ولنتذكر أولا ما الذي يعنيه المصطلح ولنأخذ مثال كولينوود المشهور :

س توقف عن ضرب زوجته

فإنه يمكن أن نميز في هذه العبارة تأكيدين منفصلين :

١- س لا يضرب زوجته .

٢- س ضرب زوجته.

فمن الطبيعي أنه لا يمكن التوقف عن فعل شيء ما ، إلا إذا كان المرء قد فعله من قبل.

وإذا وضعنا الآن هذه الجملة في صيغة النفي.

س لم يتوقف عن ضرب زوجته .

فإنه يبدو أن النفي أثر علي المثال ١) ولكنه لم يؤثر على ٢) لأنه إذاكان س لم يتوقف عن ضرب زوجته فغير صحيح أنه لا يضربها الآن لكن يظل صحيحا أنه ضربها من قبل ، وسنسمي ١) المنطوق le posé و٢) المتضمن le presuppose، ويمكن انطلاقا من اختيار النفي إعطاء هذا التعريف للمتضمن وهو تعريف ستراوسن strawson.

إن التعبير أ يكون التعبير ب متضمنا له ، إذا ، وإذا فقط ، وجدنا أنه لكي يكون أ صحيحا أو زائفا بالنسبة إلي مسند إليه هو س ، فإن ب ينبغي أن يكون صحيحا دائما بالنسبة لهذاالمسند إليه س.

ولنناقش هـذا التعريف، لقد كتب سيرل : «بالتلازم مع أي مسند أيا كان ، توجد مسألة الطبقات أو الأنماط المتصلة بالمسند إليه ، والذي يمكن أن يكون هذا المسند بالنسبة لها حقيقيا أو زائفا . فمثلا يثار مع مسند مثل «أحمر» الأشياء الملونة أو القابلة لأن تكون ملونة، فأحمر لا يمكن أن يكون

مسندا إلا لأشياء لها لون أو يمكن أن تكتسب لونا ، ونحن نستطيع (صدقا أو زيفا) أن نسند «أحمر» إلي نافذة ، ولكن ليس إلي «الأعداد الأولية» ونحن نستطيع أن نصوغ هذا المبدأ حين نقول إن عبارة «هو أحمر» لها متضمن هو له لون[1]» إن هذا الاقتباس يطور القاعدة الخامسة من قواعد «حدث الإسناد» التي يوضحها المؤلف علي النحو التالي : «س ينتمي إلي طائفة أو نمط قابل للانتماء إليه منطقيا» ويمكن أن نتساءل كيف نحدد الطائفة أوالنمط الذى ينبغي أن ينتمي إليه س لكي يكون المسند « أحمر» قادرا على الاتصال به من الناحية المنطقية، أنقول إن ذلك متعلق بالطائفة المادية؟ لكن هناك أشياء مادية غير قابلة للألوان مثل الأليكترونات أو الرياح . وهو ما يجعل عبارة «الرياح السوداء» للارمية تعبيرا - من الناحية الدلالية - غير مقبول هل يمكن إذن التحدث عن طائفة «المرئيات» التي تضمن واجهة تعكس الضوء ؟ وأياما كان الأمر ، فإننا نكرر أن علم الشعر لم يكن من شأنه أن يحل مشاكل كهذه ، وكان يكفيه أن يؤكد من خلال الحدس أن عبارة مثل «الأعداد الحمراء» هي جملة خارجة من الناحية الدلالية ونفس الشيء بالنسبة للصلوات الزرقاء ، وكلمة الصلوات في الواقع لها معطيان ١) الشعائر ٢) صوت الأجراس ، والسياق الذي يقول : « من المعدن الحي تخرج الصلوات الزرقاء» يظهر أن المراد هنا صوت الأجراس ، وهي لا تدخل بداهة في طائفة المرئيات أو الأشياء القابلة للتلوين ، والتعبير إذن من الناحية الدلالية تعبير انعطافي ، مادام (متضمنه) وهو (الأصوات مرئيات) يعد تعبيرا زائفا . إن استدعاء قضية المتضمنات ، لأخذ مسألة الخروج السيمانتيكي في الاعتبار يتقدم بنا من وجهة نظرنا خطوة هامة إلي الأمام ، فالخروج أو الشذوذ يمكن أن يعتبر في الواقع لونا من التناقض بين «المنطوق» و«المتضمن» « فأصوات الأجراس زرقاء » خروج لأن منطوق

---

(1) ovrage Cite. p. 176.

زرقاء يدخل فى تضاد مع متضمن «مرئي» . وإذن فإنه تبعا لمبدأ ستراوسن ، يبقي نفس التناقض عندما تحل محل «زرقاء» صيغة من صيغ نقيضها فتقول أصوات الأجراس حمراء أو صفراء أو خضراء ...ألخ.

لأن هذا يساوي من الناحية التركيبية «أصوات الأجراس ليست زرقاء» والتناقض يعد بديهيا في الحالة الأولي ، وأقل بداهة في الحالة الثانية ، فعندما تقول : أصوات الأجراس ليست زرقاء ، فإنه يبدو أن التعبير من الناحية الحرفية صحيح، والحقيقة أنه ليس كذلك ، إلا إذا أعطينا لصيغة النفي معني تفسيريا مثل: إنه ليس من الممكن أن ينطبق المسند «زرقاء» على المسند إليه« أصوات الأجراس» لكن من ناحية التصور اللغوي ، فإن النفي انطلاقا من تعريف المتضمنات، يظل محتويا علي المتضمن ، فأن ننفي عن مسند إليه لونا ما ، فإن ذلك يعني أنّ له لونا آخر، والقول بأن لأصوات الأجراس لونا يشكل جملة تعد خارجة أو شاذة .

ومن هنا فإن مبدأ * س * سَ ينطبق علي هذه الحالة من حالات الصورة ، إن نفي الجملة الانعطافية هو في ذاته جملة انعطافية أيضا، إن ذلك لايتحقق – وتلك هي النقطة الرئيسية – إلا في مستوي التحقق بالفعل لا بالقوة niveau de l' actuel in presentia، فالمسند يفلت من مبدأ التناقض البنائي، وما دام مضاد الأزرق وهو الأحمر ليس قابلا لأن يتحقق بالفعل كمسند لأصوات الأجراس، فإنه يمكن القول بأنه في هذا المستوي ليس للمسند «الأزرق» مضاد. إن «الزرقة» ستتعادل إذن مع الحقل الدلالي العام لكلمة اللون ، ونفس القول ينطبق علي مضادات «دقات الصلوات» أي على الأصوات الأخري ، لنفس السبب فهي جميعا لا تستطيع أن تستقبل الألوان كمسند إليها، فكل شيء يجري إذن كما لو أن «دقات الصلوات» هي الصوت الوحيد للأجراس وكما لو كانت الزرقة اللون الوحيد في العالم إنها الشمولية الدلالية إذن التي جعلت من الجملة تعبيرا عن شمولية العالم.إن

هذه الخطوات للشمولية من خلال نفي النفي يمكن أن تطبق علي كل الأمثلة ولنعد مرة أخري إلي مالارميه حين يقول :

إنه الاحتضار الأبيض سيهتز له كل عنقه.

إذا كان المضاد لأبيض هو أسود ، فإن «الاحتضار الأسود» يقدم نفس الدرجة من المجاوزة وهو لا يمكن أن يتحقق بالفعل ، وإذن فالبياض ، متحررا من مضاده ونفيه ، يظل هنا وحيدا في عالم اللون ، كما لو أنه – نتيجة لذلك – كان كل احتضار أبيض ، وكل بياض مميتا .

إن النتيجة ذاتها يمكن أن تنطبق علي النفي التركيبي ، ولنلاحظ فقط أنه لكي ننفي الصفة ينبغي أولا أن نحلها في تركيب آخر :

(الأصوات الزرقاء ← الأصوات التي هي زرقاء) ثم نطبق التحويل النفيي: الأصوات التي ليست زرقاء، وينتج معنا جملة هي أيضا انعطافية ، ولنفتح قوسين هنا، هذا التحويل المزدوج الذي تتطلبه الصفة لكي تتقبل النفي التركيبي ربما يشف عن النزعة الشعرية للصفة، فعلي الأقل بالنسبة لهذه الصفات التي ليس لها مضادات معجمية، يمكن أن يقال إنه من خلال موقع الصفة، لا وجود للنفي، والصفة إذن ستكون شمولية من خلال ذاتها ، وهنا يكمن أحد أسباب شاعرية الإسناد.

إن نفس الخطوات يمكن أن تنتقل دون تغيير إلي الصفة التي تقوم بوظيفة الجزء مثل قول (كوكتو]

نيويورك مدينة مستيقظة

فنحن هنا أمام جملة انعطافية، لأن الإسناد «المتضمن : هو «إنساني» وإذا كان المضاد المعجمي لمستيقظة هو «نائمة» فإن الجملة التكميلية ستكون انعطافية لنفس السبب ، فمستيقظة أو نائمة لهما متضمن مشترك هو «إنساني» .

إن كل أمثلة الخروج الدلالي التي حللناها تنتمي إلي هذه الطائفة من طوائف الصورة التي سماها«رادون ڤيير» Radonvilliers صور الابتدا ع» في مقابل «صورة الاستعمال» وهذه الطائفة الأخيرة تثير مشكلة ، فعلاقة الدال – المدلول يحددها الاستعمال ، ومن هنا فيبدوأن من التناقض أن تسمي «الاستعمال» صورة ، بأي حق نطلق علي معني ما«المعني الصوري» هو داخل في دائرة الاستعمال؟ ولنأخذ مثالا وليكن « الأفكار السوداء» فكلمة سوداء لها معنيان ، أولهما ما نجده في تعبير كتاب أسود، ليلة سوداء ، وهو معني يحدده القاموس بقوله السواد أكثر الألوان ظلمة، ويطلق على الأشياء التي تحمل هذا اللون » والمعني الثاني الذي يظهر في مثل «أفكار سوداء» يحدده القاموس بأنه «الكآبة الحزينة» والواقع أنه كان ينبغي أن يقال «المحزنة» بدلا من «الحزينة» ، وليس هذا هو المهم ، لكن المشكلة هي أن نعرف، لماذا نسمي المعني الأول الحرفي أو الخالص ونسمي المعني الثاني المعني الصوري. إذا كان المعيار هو «الاستخدام» فلماذا هذا التقسيم ؟(فكلاهما مستخدم) أليس المعنيان متزامنين؟ إن التعبير «أفكار سوداء » لا يقدم أي درجة من درجات الانعطاف وينبغي أن يكون مندرجا تحت عنوان النمط التركيبي الكامل . لقد قدمت هذا التصور في «بناء لغة الشعر». وأريد الآن أن أعود للحديث عنه، فصور الاستعمال تقف في أدني درجات الصورية لكنها ليست في درجة الصفر .

إن هناك معيارا تعقيديا صلبا ، لأنه معيار تركيبي ، فأسود تحمل في الواقع كل معاني اللون في كل وظائفه وهي باعتبارها صفة تشغل وظيفتين رئيسيتين ، الوصف والإخبار وإذن فقولنا :

جاك عنده كتاب أسود

وكتاب جاك أسود

صيغتان مقبولتان بالتساوي ، وفي المقابل فإن :

جاك عنده أفكار سوداء.

صيغة مقبولة ومستعملة ولكن من ناحية ثانية :

أفكار جاك سوداء

ليست مستعملة أو هي أقل كثيرا في الاستعمال فالمعني الأول ١) الحرفي يتحرك إذن بحرية تركيبية كاملة ، وليست هذه هي حالة المعني الثاني ٢) الصوري ، ويمكن أن يلاحظ أن ١) يقبل المفرد كما يقبل الجمع، وليست هذه هي حالة المعني الثاني فجملة مثل :

جاك عنده فكرة سوداء

ليست مستعملة، ونتيجة لذلك فإن من الممكن أن نقبل كتعريف للمعني الحرفي ، التعريف الثاني : هو المعني الذي يظل هو هو في كل التوزيعات الصوتية – التركيبية للكلمة ، والمعني الصوري علي العكس ، هو الذي لا يوجد إلا في حالة واحدة، أو علي الأقل في جزء محدود من هذه الأشكال أو هذه التوزيعات.

انطلاقا من هذا يمكن أن نعود إلي نقطة أساسية هنا ، فصورة الاستعمال ، هي أيضا ، لا تقبل النفي، ولهذا فإنها تحتفظ بدرجة ما من القيم الصورية ، نعني – كما سنري فيما بعد – أنها تحتفظ بنمط ما من أنماط المعني ، فهي لا تقبل لا النفي المعجمي ولا التركيبي.

إن « كتاب أسود » يقابلها « كتاب أبيض» وفي اتجاه هذا المعني الحرفي للون ، ليس هناك مصطلح يمكن أن يطلق عليه أسود دون أن نطبق عليه مقابله وهو أبيض، وعلي عكس ذلك فإذا كانت «أفكار سوداء » قد دخلت في الاستعمال ، فإن «أفكار بيضاء» لم تدخل ، ونتيجة لذلك فإنه إذا أخذنا في الاعتبار مستوي الاستعمال فقط أي تعبيرات يجدها المتكلم داخل ذاكرته ويحل شفرتها المتلقي دون مشكلة فلنا الحق إذن أن نقول ، مادام

علي هذه المستوي لا توجد« أفكار بيضاء» فإن «أفكار سوداء» لا يوجد لها مقابل أونقيض ، لقد هزم البناء النقيض والتركيب يرفض ا لتصور الجذري ، وينبغي أن نلاحظ شيئا وهو أن كلا المتضادين أسود وأبيض يعرفان طريقهما إلي صور الاستعمال ، لكن ليس في نفس السياق وليس في نفس المعني، فنحن نقول «ليلة بيضاء» لكن هذا التعبير ليس هو المضاد أو النفي لليلة سوداء، تماما كما أن التعبير «فتي عامل» ليس المضاد له «فتاة ليل»(١).

يمكن أن نلاحظ الآن بوضوح السمة الملائمة للصورية ، فالفرق بين «فكرة حزينة» و«فكرة سوداء» ليس هو الفرق بين التجريد والتجسيد كما افترضت ذلك البلاغة القديمة ، إنه الفرق بين القابل للتضاد، وغير القابل للتضاد ، وما يميز الصورة عن اللا صورة هو قابلية التضاد أو يمكن أن يقال قابلية الإنكار ، فأنت يمكن أن تنكر أو تكذب جملة «الرجل شرير» ، ولكن لا يمكن أن تنكر أو تكذب «الرجل ذئب» لأنه لا يوجد حيوان يرمز للطيبة كما يرمز الذئب للشر(*) .

أما فيما يتصل بالنفي التركيبي ، فإن الدليل أقل تحديدا ، ولكن يبقي قابلا للاستخلاص . فجملة مثل «س عنده أفكار سوداء» جملة مستعملة، ولكن منفيها : «س ليس عنده أفكار سوداء » ليست كذلك . وإذا التقينا بعبارة كهذه فإننا نتلقي بها علي أنها نفي للجملة المقابلة ، ونفس الشيء

---

(١) يلاحظ أنه لا توجد أي قاعدة من قواعد التضاد تحكم الاستعمال الصوري لكلمات الألوان في تعبيراتها المستخدمة : نظرة حمراء ، خوف أبيض ، ضحكة صفراء ، لغة خضراء ، رؤية وردية للحياة.

(*) يلاحظ أن البلاغيين العرب اهتموا في تعريف الخبر والإنشاء بقابلية الأول ، دون الثاني ، لفكرة الصدق أو الكذب ، وهو يقترب من فكرة الإثبات أو الإنكار ، أو وجود النقيض ، علي حين أن الصيغ الانشائية وهي أقرب في جملتها إلي حقول الصيغ الشعرية ، لا تقبل فكرة الصدق أو الكذب . «المترجم».

ينطبق على «ليس « س» ذنبا » فهي ليست إلا تأكيدا للصيغة الإيجابية في شكل منفي.

صور الاستعمال إذن هي صور غير قياسية ولكن لا يمكن أن نعتبرها «ليست صورا» لكن في هذه الحالة علينا أن نميز بين درجات من المجاوزة وألا نعد صور الاستعمال مثل درجة الصفر ولكن نعدها درجة داخلية من درجات التصوير وهو ما يؤكد دليل النفي . لقد رأينا أن عبارة مثل س ليست له أفكار سوداء يمكن أن نلتقي بها في اللغة . وحتي لو كان التقاء من الدرجة الثانية وينبغي في هذا المجال أن يثار ، كما يثار في كل مجالات الحقيقة الإنسانية ، قانون«الكل الشامل أو العدم المطلق» لقد أوضح تشومسكي أن هنا درجات من التقعيد تلتقي معها في نظام عكسى ، درجات من التصوير . إن «أثر» صورة من صور الاستعمال مثل «أفكار سوداء» دون أن نقول إنه مُلغي هو بلا ريب أقل من أثر نتاج يحدثه الإبداع اللغوي الذى يغير القواعد دون أن يعطينا ضمانا بالاستعمال ، ومن هذه الزاوية فلنقارن جملة

بيير له أفكار سوداء.

بكلمات رامبو:

والحبات العملاقة المبتلعه للدرافيل

تسقط من أشجار ملتوية ، مع الرائحة السوداء.

ومع ذلك فهناك حالة يكون فيها ا لأثر ملغي ، وهي حالة «الصور الميتة التي أشار إليها «بالي» مثل «الشمس تطلع أو «هو يجري وراء المخاطر»[1] .

وقد أطلق فونتانيى صفة «المجاز» علي هذه التعبيرات التي تعرف بالتعبيرات الإجبارية ، لأنه ليس هناك مصطلحات أخري غيرها تعبر عن

---

(1) traite de stylistique.1. p. 195.

المحتوي المراد ومن هذه النظرة ، فهي تعبيرات غير صورية ، ومما له مغزي أن بعض هذه التعبيرات تقبل «النفي » دون محدودية، فنحن نقول : «الشمس لم تطلع بعد» أو « إنه لا يجري وراء المخاطر» فنجد أنفسنا مع تعبيرات مستعملة مثل مثبتها تماما، ومن السهل أن نورد أمثلة كثيرة على ذلك .

لقد رأي بالي أن تعبيرا مثل «المريض تدهور» ليس صورة ميتة كما هو الحال بالنسبة إلي تعبير مثل «قيمة العملة تدهورت »لكن التفسير الذي يطرحه للفرق بين العبارتين يعد مصادرة علي المبدأ ، لقد كتب : « في عبارة المريض تدهور ، واللوحة المقدمة إلي خيالي مضطربة ، لا أستطيع أن أعيد بناءها ، وهناك صور جنينية كثيرة تتقدم نحو محورالوعي ولا تصل أي منها إليه ، لكن هناك حصاد انطباع ، وهو هذا الشعور الغامض بوجود صورة، إنه لون من بقايا نشطة ، تنقذ الصورة وتمنعها من أن تنوب في المجرد»[1]

وحتي لو أقررنا بشرعية هذا الوصف الاستبطاني ، فيبقي أن نسأل لماذا يتم هذا الشعور في حالة ولا يتم في الأخري، وهذا السؤال اللغوي الخالص لم يطرحه«بالي» وحدد نفسه بأن يلاحظ علي الإجمال أنه في تعبير«المريض تدهور» ليست الصورة ميتة لأنها من الناحية النفسية حية، ومع ذلك فيبقي المثال هاما ، فنحن لدينا استعمالان لكلمة واحدة هي « تدهور» مع أثرين مختلفين، أحدهما أثر ضعيف لكنه واقع والثاني لا أثر له من أين أتي الفرق ؟ إن علاقة كل تعبير بشطره المضاد يمكن أن يوضح الأمور هنا، فجملة «قيمة العملة تدهورت » تفترض المضاد المعجمي «علت» وتفترض المضاد التركيبي«لم تتدهور» وفي المقابل فمن الصعوبة القول «المريض لم يتدهور» وبالتأكيد لا يقال للدلالة علي أنه يتحسن «المريض يعلو».

---

(1) Traité de Stylistique. p. 194.

إن النفي المعجمي يبدو أنه يلعب دورا متفوقا إذا لاحظنا أن تعبيرات «اللاصورة» تؤدي وظائفها بصورة عامة من خلال «أزواج متعارضة» علي النحو التالي :

طلعت الشمس ———— غربت الشمس.

أفكار واضحة ———— أفكار غامضة .

روح واسعة ———— روح ضيقة.

لون ساخن ———— لونا بارد(*) .

مما يسمح بتحديد نسبية التطابق بين «طبيعي- مستعمل» وبإعلان المبدأ التالي : الاستعمال لا يستطيع أن يجعل من تعبير ما تعبيرا طبيعيا إلا إذا كان لمضاده نفس الأثر ، أو بعبارة أخري ، لا يعد التعبير ، «مستعملا» استعمالا كاملا إلا إذا كان مضاده كذلك.

يمكن في نهاية المطاف أن نميز درجات التصوير وفقا للونين من العوامل مختلفين . الأول هو وجود أو غياب ملمح مشترك علي الأقل بين المصطلحين المتداعيين ، واستطرادا لذلك وجود سمات مهيمنة أو عدم وجودها في ذلك الملمح ، العامل الثاني هو خاصية الاستعمال أوعدم الاستعمال للصورة، ويمكن للعاملين أن يلتقيا في مثل قولنا: «هذا الرجل ثعلب» فمعنا هنا الاستعمالية وأيضا الملمح المشترك والسمة المهيمنة«ماكر» والصور الاستعارية إذن يمكن تحليلها علي أنها مجاز مرسل ، لكنها يمكن كذلك أن تنفصل عنه في قولنا : «ليلة بيضاء» من الصعب أن نجد في معني «بيضاء» شيئا يعادل «عدم النوم» والاستعمال وحده هو الذي يسمح بفك الشفرة من خلال إحلال معني مكان الآخر(**) ، وعلي العكس من ذلك ، إذا

(*) ربما يلتقي مع التعبير الأخير في العربية «لون صارخ» و«لون هادئ».

(**) ليلة بيضاء nuit blanche تدل في الفرنسية علي الأرق ، وقد لا تكون لها نفس الدلالة في العربية، لكن المبدأ ينطبق علي الصيغة المقابلة في العربية وهي «ليلة نابغية» حيث لا توجد علاقة في المعني بين النابغة والأرق ولكن الخلفية التاريخية والاستعمال يسمحان بفك الشفرة.«المترجم»

كانت الصورة تنتمي إلي أعلي الدرجات في السلمين ، فإن الإحلال لا يعود ممكنا وفي نفس اللحظة يصبح التضاد ممنوعا وفي هذه اللحظة نجد معنا الصورية الشعرية؟

لقد لمحت البلاغة القديمة هذا الفارق في الدرجة عندما ميزت من خلاله بين الصور«القريبة» والصور «البعيدة» لكي لا تستحسن النوع الثاني مع ذلك، ومن حسن الحظ أن الشعر لم يستجب لوجهة نظر البلاغة ، لقد تابع في مجمله ، المبدأ ا لذي أشار إليه أندريه بريتون حين قال : «بالنسبة لي أقوي الصور هي تلك التي تقدم أعلي درجات الاعتباطية» ولنسجل - عابرين- هذه الخاصية الجديدة للصورة وهي «القوة» التي سنعود إليها في الفصل القادم ، لكن المهم هنا هو مالاحظه بريتون من فكرة التقريب «الاعتباطي» بين المدلولين أي بين مدلولين ليس بينهما ملمح سيمانتيكي مشترك ، وهو ما يوقف كل محاولة لاختزال دائرة «الاستعارة - المنطق» وفي نفس الوقت يوقف سياق النفي التكميلي.

سوف أعالج هنا بقدر أكبر من الاختصار هذه الصورة التي سميتها صورة عدم الاتساق [1] وهي شكل يمت بصلة إلي اللون السابق، فمن خلال كلمة «عدم الاتساق» تميز الغياب - في الظاهر - لأي صلة «منطقية - سيمانتيكية» بين المصطلحات أو الوحدات المتناسقة، إن التحام النص هو مسألة حدسية شعورية بلا شك . لكن العمق اللغوي لهذا الإدراك يطرح مشكلة لم تحل بعد، ولن نناقشها هنا، ويكفي هنا ، أن نلاحظ الفروق بين الالتقاط الحدسي لتعبيرات مختلفة كتلك التعبيرات التي تنسب إلي رامبو:

* ملاءات سوداء وبنايات

(١) بناء لغة الشعر ، الفصل الخامس ، (وانظر ترجمتنا العربية الطبعة الأولي ص ١٨٩ وما بعدها ، والطبعة الثانية ص ١٦٥ وما بعدها .

بروق ورعود

* اصعدوا وتدحرجوا

* مياه وحزاني

إن التعبيرات التي ميزت بنجمة علي عكس التعبيرات الأخري، تبدو غريبة إلي حد ما . فهي تجمع بين كلمات من خلال حرف العطف يبدو أن التجمع بينها مفاجئ ، وذلك لأنها دون شك لا تنتمي إلي نفس الطائفة السيمانتكية وهو ما يرسلنا إلي حالة عدم الملاءمة، فعلاقة النسق يبدو أنها تفترض انتماء المصطلحين إلي طائفة مشتركة، ومن هنا تبدو غرابة جملة مثل :

بيير أشقر وحزين .

ولكي نستخدم مصطلحات جريماس[1] يمكن أن نقول إن الكلمتين ليستا متناظرتين «Isotopes» إحداهما تنتمي إلى الحساسية الخارجية والأخري تنتمي إلي الحساسية الداخلية ، وتعبير كهذا لا يستطيع أن يختزل درجة لاوعيه إلا من خلال تأويل خاص ، ولنقل من خلال تأويل رومانتيكي مثلا حين ترسلنا هذه الكلمات إلي بطل شاب وظلال وحزن جميل ، لكن الكلمات سوف تغير عندئذ نمط المعني وهو ما يحيلنا إلي قضية أخري ويمكن في هذه الحالة أن تركز على عدم الاتساق وأن نصف بيير مثلا بأنه «أشقر وماسوني» والأثر الذي يمكن أن يحدثه التجميع غير المتوقع لعناصر علي هذه الدرجة من التفرق يمكن أن يلمس حافة الكوميديا.

من الواضح إذن أنه إذا كانت الجملة، موضع المناقشة، غير طبيعية ، فإن الجملتين اللتين تشكلان نفيها (المعنوي والتركيبى)غير طبعيتين كذلك ، فقولنا : بيير أسمر ومرح .

---

(1) Semantique structurale .p. 106.

وقولنا : بيير لا هو أشقر ولا هو حزين .

هاتان الجملتان أيضا تشكلان جمل عدم اتساق(1) .

وهكذا فإنه في هذين النمطين من الصور اللذين هما عدم الملائمة وعدم الاتساق تكون قد تمت مراجعة مبدأ الانتقال الانعطافي، إن نفي جملة انعطافية ، يشكل في ذاته جملة انعطافية أخري وبهذا المعني فلا وجود لهذا النفي ، ومن وجهة نظر لغوية بحتة لنا الحق أن نخرج بنتيجة مؤداها أن جملة عدم الملاءمة وجملة عدم الاتساق لا نفي لهما ، ومع ذلك فنستطيع أن نلمح اعتراضا ، ونستطيع أن نطرح تساؤلا ، دون أن نربط النمط بالإجابة التي سوف يحملها .

والسؤال ينتمي إلي حقل الدراسات النفسية – اللغوية ، وهو يتصل بمعرفة ما إذا كان وصف التعبير بأنه تعبير ممنوع يعني وصفه بأنه تعبير مستحيل ، إن الإجابة بالإثبات ستحمل تناقضا من جهة ما ، ما دام التعبير الشعري يدل من خلال انعطافه الخاص على إمكانية إنتاج هذا اللون ، وإذا كان المتلقي قد وجد نفسه أمام «أصوات صلاة زرقاء » فلما لا يستطيع أن يبني علي هذا النمط « أصوات صلاة حمراء» ؟

وعلي هذا التساؤل يمكن – فيما يبدو – أن يرد بأن التعبيرين ليسا علي مستوي واحد ، فأحدهما طرح ضمنيا أمام المتلقي ، ومعطياته قدمت ، والآخر ينبغي أن يتم نتاجه ضمنيا ، والفرض المطروح إذن هو أن اللغة الضمنية تستجيب تلقائيا لقوانين اللغة ، وهو فرض ، كما نري فيه بعض المخاطرة، لكن الفائدة التي يسمح بها هي المرور إلي التعبيرية ، فإذا كان

---

(1) لقد كان رامبو كما أشرت في « بناء لغة الشعر» هو الذي جعل ، فيما يبدو، من عدم الاتساق قاعدة في لغة الشعر وهو ما أكده تودروف(les Genres du discours p110) وأكد كذلك القاعدة الرئيسية لبناء لغة الشعر ، والتي علي أساسها يعد قانون الشعر هو القانون المضاد

النفي الضمني لتعبير ما ، هو الحصاد الذي يقدم في شكل إجابة تلقائية على «المثير» ، فإننا يمكن إذن أن نطلب من نوات مختلفه الإجابة عن الاختبار : ما هو المضاد لكذا ؟ .. وانطلاقا من مجموعتين من المثيرات ١) انعطافية.٢)غير انعطافية . سوف يترجم مقياس زمن رد الفعل (ز.ر) أكبر وأصغر درجات التهيؤ للإجابة ومما له مغزي أن يكون (ز.ر) أطول في المجموعة الأولي عنه في المجموعة الثانية .

ولكي نأخذ مثالا فإن المتعرضين للاختبار سوف يجيبون أسرع بكلمة «كتاب أبيض » في مقابل المثير « كتاب أسود ». أسرع من إجابتهم بعبارة «رائحة بيضاء» في مقابل المثير «رائحة سوداء» . ونفس النمط من التجارب قابل لإجرائه في مواجهة أنماط أخري من الصورة سندرسها فيما بعد، وقيمة (زمن رد الفعل) يمكن أن تشكل مع قيم أخري مقياسا مقارنا للصور المختلفة فيما بينها وربما تصبغ شرعية على التصنيف الذي يضعه الحدس للطاقات الشعرية بالنسبة لهذا الصورة .

نمط ثان من أنماط الصورة درسناه في « بناء لغة الشعر » تحت اسم «الإطناب» في مثل الصفة:

اللازود الأزرق.

في بيت مالرميه :

والفم المرتعش واللازود الأزرق النهم.

والصفة غير الملائمة درسناها من قبل تحت عنوان الإسناد ، لكننا نعلم أن هذه الوظيفة «الكيفية» تمثل في حالة الصفة وظيفة إضافية بالقياس إلي الوظيفة الكمية التي تميزها من المسند إليه ومن البدل ، وعلينا أن نعيد تذكر هذا المبدأ . وفي الموقع النعتي لا تعد الصفة إلا جزءا من امتداد الاسم ، ومن ثم فهي تتشكل على أنها طبقة داخلية داخل الطبقة الاسمية، مثلث قائم

للاشعر .

الزاوية يشكل طبقة داخلية من المستطيل . لكن لا بد لتحقق ذلك من شرطين دلاليين ، فعلي الصفة أن تكون قابلة للانطباق على :

أ- جزء علي الأقل من أفراد الطبقة.

ب- جزء علي الأكثر من أفراد الطبقة (بمعني ألا تنطبق علي جميع الأفراد) وتكون الصفة غير ملائمة إذا لم ينطبق عليها الشرط الأول (وتكون رباعية الأضلاع) وإذا لم تستجب للشرط الثاني كانت إطنابا (ثلاثي الأضلاع) فاللاملائمة والإطناب إذن لونان من الصورة يتحركان في اتجاهين متقابلين ، فغير الملائمة لا تنطبق على أي جزء وصورة الإطناب تنطبق علي جميع الأجزاء، لكن النتيجة المستخلصة هي واحدة في الحالتين ؛ فالتعبير لا يصلح للدخول في دائرة قانون النفي ، وقد رأينا كيف تحقق هذا مع النمط الأول ، وعلينا أن تختبره الآن مع النمط الثاني.

عندما يعرف القاموس كلمة اللازورد فإن ملمح الزرقة يدخل في جوهرها حين يقول : «حجر أزرق صاف» فلو أضفنا الصفة لأصبح التعبير «حجر أزرق صاف أزرق» وهو تعبير إطنابي تماما ، وهو من هذه الناحية شأنه شأن التعبير غير الملائم لا يتحمل النفي ولنكتف هنا باختبار النفي المعجمي، ولكي نبسط الأمر فلنعتبر أن المضاد لأزرق هو أحمر ، فسوف يكون التعبير البديل :

حجر أزرق صاف أحمر .

وسوف نجد أنفسنا ثانية مع نفس الحالة ا لسابقة ، فنفي صورة الإطناب ينتج عنه صورة «غير ملائمة».

والإطناب نفسه له درجات والمثال الذي سقناه(*) ينتمي إلي درجة عليا

(*) استشهد المؤلف في الواقع بمثالين ، ولكن المثال الثاني منهما قائم علي أساس الجناس الصوتي في اللغة الفرنسية مما يفقد معه خاصته عند الترجمة إلي العربية، ولهذا اكتفينا بمثال واحد لتوضيح القاعدة « المترجم »

منه، وهذا هو السبب الذي يجلعنا لا نلتقي بنماذج منه إلا في عصور متأخرة من الشعر الفرنسي حيث تشيع نماذجه، ولنقرأ هذين البيتين لمالارميه.

وبقوة الصمت والظلمات السوداء

عاد كل شيء علي سواء إلي الماضي الغابر.

فهناك تعبيران نعتيان يتمثلان في «سوداء» و«غابر»($) وما يمكن أن يقدماه من قيمة تحديدية لموصوفيهما «ظلمات» و«ماضٍ» ، وفي نفس الإطار يدخل تعبير أراجون«الجميل» : النهر السائل.

وعلى العكس من ذلك ، فإن النصوص التي تنتمي إلي العصور السابقة، إذا كان النعت الإطنابى فيها شائعا، فإنه كان يرد دائما في شكل يمكن أن نعتبره منتميا إلي درجة أكثر ضعفا من درجات المجاوزة، في مثل:

زمردة خضراء توجت رأسها «فيني»

أو مثل :

يري في عينيها الواسعتين نجوما مرضعة بالذهب.

وكل البحر الواسع الذي تمضى السفائن فيه بعيدا. «هيرديا».

إننا يمكن أن نعتبر التعبيرين النعتيين « زمردة خضراء » و«بحر واسع» نوعا من الإطناب ، ولكن هل يدخل تحت نفس درجة النوع السابق؟

هنا تكمن مشكلة الفارق بين الدلالة والمعجم ، ومرة أخري ففي داخل هذه الدرجات يمكن أن نلحظ فروقا دقيقة، فاللون الأخضر في الواقع يعد ملمحا تحديديا للزمرد ، ما دام يشكل الخاصة الوحيدة التحديدية له في عالم الأحجار الكريمة، ومن الصعب القبول بإمكانية فهم كلمة« زمرد» إذا لم يكن

($) كان البلاغيون العرب قد أوردوا على تعبير مماثل مثل « أَمْسى الدابرُ لايعود » وعلى تعبير لزهير بن أبي سلمي نفس الملاحظة عندما قال :

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عمي

المرء يعرف أنها تشير إلي حجر أخضر ، ومن هذه الناحية فإن نفيها الدلالي بعبارة مثل «زمرد أحمر» يشكل جملة إنعطافية ، لكن يبقي أن درجةالشذوذ هنا ليست بنفس بداهة الدرجة في عبارة مثل «لازود أحمر» والفرق يأتي دون شك من حقيقة أن كلمة «زمرد» تشير إلي موضوع مجسد يتكون من أجزاء مختلفه غير متغايرة جعلها الالتحام كأنها جوهر واحد، و«الزمرد الأحمر» ليس شيئا غير متصور ويمكن أن يكتشف يوم ما كما اكتشف الأوز الأسود ، فانعطاف التعبير إذن يبدو وكأنه نتيجة لمعطيات وليس نتيجة لقانون ومن هذه الزاوية فهو ليس محظورا من الناحية السيمانتيكية ولكننا سنعود بالتحليل فيما يعد إلي هذه المشكلة المهمة .

ما موقع صفة الاتساع من البحر؟ هل هي ملمح تحديد؟ نعم ، إذا كان الاتساع هو الصفة الملائمة التي تفرق البحر عن البحيرة(البحيرات المالحة) لكن الاتساع محتوي من الصعب أن تثبت حدوده، فهناك بحيرات أضخم من بعض البحار(البحيرة العظمي والبحر الميت مثلا) ، وصحيح أن مفهوم الإطناب يقوي بالعادة اللغوية في التعبير ، وتعبير «البحر الواسع» من «الكليشيهات» المعدة التي أوردها جريفيس كمثال علي «النعت الطبيعي» ، وهيرديا لم يستعمله إلا من خلال تعبير هو في ذاته انعطافي «وكل البحر الواسع» وهو ما يشكل بدوره مساقا من مساقات الصورة، نجده في مستوي عدم الملاءمة ومن الأمثلة الجميلة في هذا المنحى مثال «صوت من ذهب » وهو تعبير في ذاته مبتذل ، ولكن أحياه فرلين في السياق التالي:

فجأة تستدير نحوي نظراتها المثيرة.

أي يوم أروع من يومك هذا ؟

ذلك الذي كان صوته الذهبي حيا.

إن تعبير «صوت من ذهب» يجمع نمطي الصورة، ولكنه ينتمي إلي نوع من الإطناب مختلف عن النوع السابق ، فنحن لدينا في الواقع نموذجان للإطناب النعتي تبعا لكون الوصف يحدد فردا أو يحدد طبقة ، والطبقة وحدها هي التي تقبل امتدادا قابلا للتجزئة . أما الفرد فهو من خلال تعريفه غير قابل للتجزئة ، ومن ثم ، فهو لا يقبل تعريفا امتداديا إضافيا ، فإذا ما قدم لنا نص تصورا كهذا (امتداديا إضافيا) للفرد ، فإنه سيصبح انعطافيا من خلال الاطناب ، وهو ما تم مع المثال المذكور فالصوت من خلال الضمير تتحدد مرجعيته الفردية بشيء غير قابل للتجزئة ومن ثم فإن النعت بالصوت الذهبي الحي لم يعد يستطيع أن يؤدي وظيفة الصفة التحديدية ، وإلي نفس النموذج ينتمي النعت الذي يسمي في البلاغة القديمة «النعت الطبيعي» مثل «أندروماك ذات الذراعين البيضاوين» أو «فكتور مروض الخيول» فالإطناب هنا لا يأتي من التكرير الذي لا يمل لنفس الصفات في النص الهوميري ، والتكرير ، كما سنري ، هو نوع من الإطناب التركيبي يختلف عن النوع الذي معنا والذي ينتمي إلي المجاوزة التصريفية .

إن اسم العلم يشير إلي مفرد غير قابل للتجزئة ، ومن ثم ، فهو لا يقبل صفة تحديدية . إلا إذا قبل التجزئة تبعا لأبعاده المكانية (أمريكا الشمالية في مقابل أمريكا الجنوبية مثلا) أو لأبعاده الزمانية (روما القديمة في مقابل روما الحديثة مثلا) . لكن عدم وجود «تدمر الحديثة» هو الذي يؤكد أن صفة «قديمة» إطناب في بيت بودلير :

لكنها الجواهر الضائعة في تدمر القديمة .

ويمكن أن نقيس انطلاقا من هذا المثال وحده نسبية المجاوزة تبعا لدرجة المعرفة التي يمتلكها قارئ النص ، هل من الممكن أن نؤسس مبدأ الصورة علي قاعدةالمعرفة المشتركة للجماعة اللغوية كما هو الشأن في حالة

الزمرد الأخضر؟ إن القارئ في هذه الحالة سيرجع إلي لون من المستوي اللغوي الثقافي وفي نفس الوقت سيؤكد علي النزعة الاصطفائية للشعر .

إن هذه السمة يمكن أن تبدو أكثر وضوحا في المثال التالي :

تتهادي أوفيليا البيضاء مثل زنبقة كبيرة .

إن السمات الخاصة للاسم العلم لها قدرتها اللا محدودة على إحداث التجانس ، ولكي يتأكد الطابع الإطنابى للصفة هنا ، فإنه ينبغي أن يكون هناك أوفيليا واحدة، وألا يكون هناك أوفيليا سوداء في مقابل البيضاء كما هوالشأن مع«يوزولد» ysolde السوداء ويوزولد الشقراء . وهنا ترد مشكلة «تجاوب النصوص» فالنص يرسلنا إلي نص آخر، وعندما يري القارئ «هاملت» شكسبير عليه أن يعرف أن عالمها لا يوجد فيهاإلا شخص واحد بهذا الاسم ، وهنا ، وهنا فقط ، توجد التصويرية ، ولكي نضع هذا في الاعتبار يكفي في الواقع ان نتخيل «عالم خطاب» تأخذ فيه فتاتان مكانهما وتحملان نفس الاسم ولونين مختلفين ، ولأنه في القضية التي معنا «أوفيليا» البيضاء ليس لها مقابل أو نقيض ، فإن«البياض» أخذ الشمولية في الحقل الدلالي ، وأصبح بالمعني الخالص صفة طبيعية أي صفة جوهر كما لوأن البياض تعادل مع جوهر أوفيليا « الأوفيلية » ، كما لو أن كل فتاه هي فتاه بيضاء، وكل بياض هو العذرية ، وهناك ظاهرة أخري تأتي لكي تقوي المقارنة ، وهي تتصل بالزنبقة التي هي نموذج الزهرة البيضاء ، ولكنها هنا لكي تشع على المحور التركيبي للغة الشعرية .

ولنختتم ذلك التحليل لهذين النمطين من الصورة، نمط اللاملاءمة ونمط الإطناب بهذه الملاحظة . إن الأمثلة التي حللناها تنتمي جميعا إلي شكل واحد هو «بالتركيب النعتي» ولكننا يمكن أن نعمم النتيجة ونقول إن ما هو صحيح بالنسبة للنعت ، هو صحيح كذلك بالنسبة للخبر أو للمسند ، ومع

ذلك فهناك فارق بين النوعين فصورة اللاملاءمة هي هي سواء كانت في وضع الصفة أو الإسناد لأنها لم تتخذ وضع اللا ملاءمة إلا من خلال وظيفتها الإسنادية وعبارة «هذه الرائحة سوداء » خارجة عن المألوف لنفس أسباب خروج عبارة «رائحة سوداء» ونقيض العبارتين أيضا « هذه الرائحة بيضاء» و«رائحة بيضاء» تنتميان إلي نفس النمط من المجاوزة .

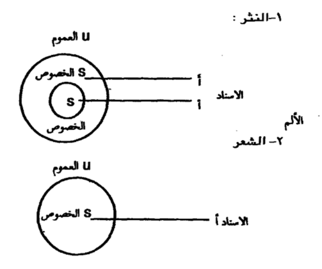
لكن حالة الإطناب مختلفة ، فالمسند هنا لايشكل انعطافا لنفس الأسباب التي توجد في الصفة ، وهناك فارق لغوي جوهري بين عبارة«اللازود الأزرق» وعبارة«اللازود أزرق» ، ففي الحالة الأولي لم تستطع الوظيفة التحديدية للصفة أن تتحقق ، لأن الصفة أشارت في نفس الوقت إلي الجزء وإلي الكل ، أما في الحالة الثانية فلا يوجد شيء من ذلك فعبارة«اللازود أزرق» عبارة طبيعية علي مستوي الإخبار ، ولا يمكن أن تكون انعطافية إلا إذا دخل الإخبار في «لعبة المعلومات» التي تستبعد من المقولة الاخبارية الحشو وتحصيل الحاصل وقد رأينا نماذج لذلك ، وسنعود إليه فيما بعد، لكن الفرصة الآن سانحة لكي نظهر أن مبدأنا قابل للتعميم من خلال تطبيقه علي ذلك المستوي أيضا لسبب بديهي، وهو أن نفي الإطناب الإخباري هو أيضا إطناب ، ونموذج الحشو واضح، فإذا كان : «أ هو ب» يعد حشوا فإن« نفيض أهو نفيض ب» يعد حشوا أيضا، وقانون المعلومات الذي يحرم جملة مثل «المثلث هو مثلث الأضلاع» يحرم أيضا جملته التكميلية : «الدائرة ليست مثلثة الأضلاع » فكلا التعبيرين لا يزودنا بمعلومة ومن ثم فكلاهما تعبيرات انعطافية بنفس الدرجة.

إن التطابق العميق لنمطي الصورة، يتأكد من ناحية ثانية ، من خلال ما يكملهما من النقيض والنفي، وإذا لم نضع في الاعتبار إلا الشكل الخارجي فإن نفي صورة اللاملاءمة الوصفية هو إطناب، ونفي الإطناب ينتج صورة غير ملائمة ، وهو ما يعطي معيارا للفرق بين هذين الشكلين أو الدرجتين من درجات الانعطاف .

ففي الحالة الأولي يحدث التنافر بين افتراضين مثل رائحة سوداء ويكون نقيض الصورة غير ملائم: «رائحة بيضاء» وفي الحالة الثانية يحدث التنافر بين ملامح مطروحة مثل «ضوء مظلم» ويكون نقيض الصورة إطنابا:«ضوء منير».

* * * *

يري ستراوسن strawson أن لجملة تشغل امتدادا بين عمومية المسند إليه وخصوصية المرجع، وهو تحليل لا ينطبق إلا علي الجملة النحوية ، فمع الانعطافي (المجازي) ترفض خصوصية المرجع وتجد الجملة من جديد عمومية الأبعاد، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال الرسمين التاليين:



فالشعر هو شمولية الإسناد بينما النثر هو تجزئته، وهنا يكمن الملمح البنائي الملائم للفرق بين الشعر النثر.

* * * *

في القسم الأول من هذه الدارسة الذي صدر في (بناء لغة ا لشعر) في الفصل الخامس درسنا نمطا من الصورة لم يكن قد تم تناوله من قبل ونعني به ذلك الشكل المسمي «المحولات» مثل «أنا» و«هنا» و«غدا» ..الخ وهي المحولات التي لا تستطيع أن تؤدي وظائفها المرجعية إلا إذا رجعت هي

بدورها إلي ملابسات لحظةالبيان ، وهي ملابسات تعتمد في الخطاب الشفهي علي الإشارات الجسدية للمتكلم ، أما في اللغة المكتوبة حيث تفقد هذه السمة الموقفية ، فينبغي أن يحل محلها إشارات داخلية في الكلام، مثل تاريخ الكتابة أو توقيع النص ، فإذا ما فقدنا هذه الإشارات بدورها ، فإن «المحولات» تتعرض للإصابة بالعجز المرجعي.

وما دامت أفضل طريقة للتثبت من صلاحية نظرية ما هي إظهار أن النقيض لا تصدق عليه القاعدة، فإنني سأختار عشوائيا تعبيرين للتدليل علي ذلك النقيض.

التعبير الأول :

اليوم ماتت أمي .

وقد يبدو هذاالتعبير في النظرة الأولي تعبيراساذجا من الناحية التصويرية ، وهو سيبدو كذلك ، بالتأكيد في إطار اتصال شفوي أو في إطار خطاب مؤرخ وموقع ، لكنه فجأة سيفقد كل خصائصه الحرفية حين يشكل الجملة الأولي من رواية « الغريب » لألبيركامي وتحليله في ذلك الموقع سيجعله جملة انعطافية من ثلاث زوايا.

أولها: استخدام صيغة الماضي المركب passe Compose [وهي صيغة قريبة من اللغة اليومية] في رواية أدبية مرموقة، وإلي جانب ذلك تحتوي الجملة على صورتين ترتبطان بمحولين هما : «اليوم وأمي».

فزمن النطق والشخص الناطق غير محددين ، والمصطلحان غير قادرين علي أداء وظيفتهما المرجعية ، ونتيجة لذلك يمكن أن يكونا عرضة للاتهام بعدم أداء متطلبات القواعد ، وغياب أي إشارة حول زمن النطق في كلمة «اليوم» يشي بان معناها - خلافا لما تقوله المعاجم- يوم ما أو أي يوم، وكذلك كلمة « أمي» فهي أم لمتحدث غير معين ، ومن ثم فهي تشير في وقت

واحد إلي أي أم وإلي أم معينة وكلمة «اليوم» غير قابلة لأن تكون المضاد ليوم آخر ، وكذلك أمي غير قابلة لأن تكون المضاد لأي شخص آخر ، ومن هنا تتأكد شمولية الجملة الإسنادية«اليوم ماتت أمي » التي تشير عادة إلي مسند معين في مكان معين يحدده الزمان والمكان ، لكن العوز المرجعي قفز علي حدي الزمان والمكان ، فالموت أصاب فردا واحداً في العالم في يوم واحد في العالم .

والمثال الثاني مقتبس من الترجمة الفرنسية لنشيد الإنشاد:

تعال يا حبيبي

نذهب للحقول .

سوف نمضي الليل داخل القري.

إن محدثي في هذه الحالة قد أشار بنفسه إلي أداة التعريف «أل» في كلمة القري كمصدر لما يسمي بالواقع اللا نهائي ، واللا نهائي اسم آخر لما أسميته بالشمولية ، لكن الأهمية هنا تكمن في الاعتراف بأن هذه الظاهرة ليست ناتجة من أداة التعريف في ذاتها ، لكن من استخدامها غير المناسب ، ويكفي لكي يقتنع المرء أن يأتي بأي جملة استخدمت فيها أداة التعريف استخداما طبيعيا فسواء استخدمت للتعميم أو للتخصيص لاتحمل الأداة أبدا معني اللانهائي واللامحدد . ويكفي لكي نبطلها داخل النص الذي معنا، أن نقدم لها المرجع الذي تفتقده ، فنقول مثلا : «سوف نمضي الليل داخل القري المعهودة» إن الأداة لا تنتج فعاليتها إلا في غياب كل مرجع نصي ، إنه نتيجة لغياب سابقة ما أو لاحقة يمكن أن تفسر السياق ، لا تستطيع معها أداة التعريف أن تملأ وظيفتها السياقية فإن أداة التنكير قد تستحق أن تحل محلها، لكننا لو قلنا «وسوف نمضي الليل داخل قري» فإن العبارة ستفقد في وقت واحد، انعطافها (عن القاعدة المألوفة) وفعاليتها . إن التمييز

بين المعرف والمنكر شديد الأهمية في قواعد النحو الفرنسي من حيث إن المسند إليه الإسمى يستلزم وجود الأداة التعريفية أوالتنكيرية) وفي كل مرة يشير المتحدث إلي شيء فعليه أن يوضح ما إذا كان قابلا للتحديد (وللتعريف) أو غير قابل للتحديد(قابل للتنكير) لكن الاستراتيجية الانعطافية في المقابل تظهر الشيء وكأنه قابل في وقت واحد للتعريف ومستعص عليه .

ولنأخذ مثالا آخر:

غالبا فوق الجبل ، وفي ظل شجرة عجوز «لامارتين» .

أي جبل وأي شجرة ؟ إن السياق لم يقل شيئا ، وكان من حق أداة التنكير أن تكون هنا، ومع ذلك فيكفي أن تحول العبارة إلي : غالبا فوق جبل، وفي ظل شجرة عجوز » لكي نعيش ، من خلال فقدان الشاعرية ، الفعالية الشعرية لأداة بسيطة[1] .

إن نفس الظاهرة تكمن في الفرنسية في نظام الضمائر والأدوات التي تقسم كلاسيكيا إلي ضمائر شخصية، وأسماء إشارة، وضمائر ملكية ..ألخ وهو تقسيم لا يحدد الموقع الغامض لها والذي يتسرب بين التعريف والتنكير تبعا لما ترسل إليه الأداة أو الضمير من مصطلح قابل أو غير قابل للتحديد، وهناك في أسلوب القصة الحديثه صورة تعبيرية شائعة الاستعمال وهي تنتهك نظام القواعد ؛ فالقصة تبدأ من خلال ضمير معرف محدد : «جاء مسرعا» .. إننا سنعرف بالطبع من هو فيما بعد، لكن حتى يتحقق ذلك ينتج التعبير نفس الظاهرة.

إن الاستخدام البسيط لاسم العلم ذاته يمكن أن يكون موضوعا

---

(١) استخدام أداة التعريف للإشارة إلي النكرات ، يبدو استخداما نمطيا عند رامبو، كما أشار لذلك تودروف مثل : الأحجار الكريمة ، الزهور ، الشارع الكبير،..ألخ ويبدو أن رامبو لم يلاحظ أن تلك أشياء غير محددة وواصل استخدام أداة التعريف لها وكأنها لا علاقة لها بالتنكير» تودروف، مرجع سابق ص ٢١٠.

لاستراتيجية تصويرية ، إن اسم العلم نموذج للمطابقة المثالية علي شرط أن يكون المرجع وهوالمسمي معروفا من المخاطب ، ونتيجة لغياب ذلك في اللغة المكتوبة فهي محتاجة إلي سياق تقديمي : «في الرواية يأتي اسم الشخصية في بداية عناصر«تحديدها»[1] . لكن هذه القاعدة لا يجري احترامها إلا في الرواية الكلاسيكية التي كانت تجمع طقوسها إلي الاسم الملامح الجسدية ، والمعنوية والاجتماعية :

ايجني دي راستنيانس كان لها وجه جنوني تماما ،السحنة البيضاء والشعر الأسود والعيون الزرقاء «بلزاك».

لكن الجملة الأولي في رواية «الوضع الإنسانى» la Condition humaine كانت :

تشين tchen هل تحاول أن تخلع القناع؟

ولن يرد بعد هذا تقديم للشخصية ، إن الشخصية قد سميت ، لكنها ظلت مع ذلك غير معروفة ،وكل الطاقة التصويرية للمحولات : الضمائر أو أسماء الأعلام لها فقط وظيفة واحدة هي اختزال المجهول إلي المعلوم ، وهو السياق المعاكس لما كان يسند إلي العِلْم قديما (اختزال المعلوم إلي المجهول). وتلك المقابلة ليست واردة بالصدفة ، فإذا لم يكن المرجع معروفا «بسمة معينة» فإنه لا يستطيع ، من ثم ، أن يكون مقابلا لشيء معروف «بسمة أخري» ومن هنا فاسم العلم الذي يتلبس هذه الحالة [كما هو الشأن في النماذج التي أشرنا إليها] ليس له مقابل ولا مضاد [ومن ثم فهو يتمتع بالشمولية] .

* * * *

---

(١) ج . دبوا ، مرجع سابق ص ١٥٨ .

إن وجود «النحو» la syntaxe كمستوي مستقل من مستويات ا للغة هو اليوم موضع نقاش، فأصحاب «النحو التحويلي» يوافقون، وأصحاب «الدلالة التوليدية» يرفضون ، وبدون أن نتخذ موقفا من عمق القضية فإننا سنتفق مع الرأي الأول لمجرد أنه أكثر سهولة في التصنيف بالقياس إلي البلاغة القديمة التي تفرق بين صور المعني (الاستعارة) وصور المبني (التركيب أو النحو)[1] .

ولنأخذ من بين هذه الصور، «القلب» حيث انتهاك القاعدة التي تثبت مواقع الكلمات علي خط امتدادي ، وفي لغة كالفرنسية فإن هذه المواقع تثبت سلفا من خلال قواعد محددة، ومن ثم فإن عبارة مثل :

بيير دائما كان يساء فهمه .

هي عبارة «قواعدية» علي حين أن عبارات مثل :

بيير فهمه دائما يساء كان

بيير يساء كان فهمه دائما.

هي عبارات غير قواعدية، والفرق يكمن فقط في ترتيب المواقع . وفي «بناء لغة الشعر» الفصل السادس، هناك نمط خاص من القلب درسناه لأسباب تطبيقية بحتة وهو«الصفة» ، وحقيقة فإن القواعد التي تحدد مكان الصفة في اللغة الفرنسية ليست قواعد عامة، فهناك صفات يكون تقديمها طبيعيا (كبير، جميل ، طويل ألخ..) وهي ذات أعداد قليلة وهي بقايا أثرية من اللغة القديمة، حيث كان الاتجاه إلي عكس الموقعية وينبغي دون شك أن

---

(١) فرق فونتانيي بين البناء construction والنحو syntaxe حين قال : « هناك قواعد عامة للنحو مشتركة بين كل اللغات ، وهذه القواعد العامة لا تمنع من أن يكون لكل لغة «بناؤها الخاص » وهو بناء غالبا ما يكون مضادا لبناء لغة أخري » مرجع سابق ص ٢٨٣ . ونحن نتساءل ألا يشير فونتانيي هنا إلي شيء قريب من « البنية العميقة » و « البنية السطحية » .

تحافظ علي خاصيتها المزدوجة في الإيجاز والاستعمالية ، وهناك طائفة أخري من الصفات[1] يكون تأخيرها طبيعيا ، وهي قابله للقلب وتغير الموقع ، ولكنها تغير المعني عندما يتغير موقعها «دون أن يكون من الممكن الإشارة إلي قاعدة ثابتة لها قوة القانون فإنه يبدو أن معظم هذه الصفات «تحتفظ بمعناها الخالص عندما تأتي بعد الموصوف ، وتأخذ معني انعطافيا أو تصويريا عندما تسبقه[2] .

ويمكن أن نشير كدليل علي هذا ، كلمة pouvre فهي تعني «قليل المال» سواء وقعت صفة أو وقعت خبرا أو مسندا ، ولكنها لا تعني pitoyable (يستحق الشفقة والرثاء) إلا إذا تقدمت علي الموصوف ، ويمكن إذن أن نعتبر التقديم صورة من صور الاستعمال التركيبي ، لكن علينا أن نلاحظ هنا أن التغيير التركيبي استتبع تغييرا دلاليا وهي إشارة علي الترابط العميق بين المستويين .

فيما عدا الاستثناءات المحددة فإن قاعدة التركيب الفرنسي هي تأخير الصفة ، وذلك يصدق على نحو خاص علي الصفات التي تشير إلي خصائص حسية مثل صفات الألوان ، وأي قارىء فرنسي لن يقبل دون أن يفاجأ ، عبارة مثل «لقد ارتدت أسود ثوبا ، وأزرق حذاء» ولكن داخل النماذج الشعرية ، يبدو الاتجاه عكس ذلك ، ولنأخذ من مالارميه هذه الأمثلة:

سوداء ريح

أبيض زوج

سوداء كذبات

أبيض أنف

أبيض التماع

---

(١) حوالي أربعين صفة تقريبا ، تبعا لما يقوله «بدوا » . Bidois . مرجع سابق ص ٨٢ .

(٢) Bidois. ibid .

زرقاء صلوات
الأحمر الشروق

ومن هنا فإن السؤال يطرح من جديد حول وظيفة الصورة . لماذا القلب؟ لأي سبب نفضل نظام (ب – ١) حيث القاعدة تتطلب (١ – ب) ؟ إننا غالبا ما نتحدث عن دوافع عروضية ، ويكفي لكي نقتنع بعكس هذه المقولة ، أن نقتبس مثالا من قصيدة نثر :

وفي الفجر ، المسلح بالمتوهجة العزيمة سوف ندخل
إلي الرائعة القري (رامبو)

فهناك صورتان فيهما قلب في سطر متحرر من كل القيود العروضية ، لماذا إذن لا نقول « العزيمة المتوهجة » و « القري الرائعة » ، إننا نحس علي الفور بما يفقده النص ، لكن هذا الفقدان علينا أن نفسره .

إن الاستعمال يتيح كما قلنا لبعض الصفات أن تغير موقعها لكن يتغير معها المعني ، وهكذا فإن « ولد قذر » ليست مثل « قذرولد »(*) فتقديم الصفة يأخذ «معني تصويريا » علي حين أنها تحتفظ بمعناها الخالص في موضعها الطبيعي ، وذلك يظهر إلي أي حد يبدو التفريق خادعا بين صور الاستعارة وغير الاستعارة (أو صور المعني وصور المبني) فالقلب ينتمي إلي الصور غير الاستعارية بما أنه صورة نحوية تركيبية ، ولكن ما دام هو يغير المعني فإنه يعد استعارة أيضا ، والواقع أنه ككل الصور يجتمع فيه الأمران ، المجاوزة وتخفيض المجاوزة ، ولكن ينبغي تفسير تغيير المعني ، والأمر يبدو واضحا في حالات الخروج الدلالي فإنه لابد من إعادة ترتيب التوافق النصي، ولكن فى حالة « القلب » لا يصلح لها هذا التفسير ، فتغير الموقع لا يجعل الصفة غير متوافقة من الناحية الدلالية ، وإذن فكيف نفسر تغيير المعني ؟ والنحو علي قدر علمي لم يطرح هذا السؤال أبدا .

* تقديم الموصوف في هذا المثال في الفرنسية يعطي معني القذارة الجسدية ، لكن تأخيره يعطي معني القذارة المعنوية ، انظر « بناء لغة الشعر » – الترجمة العربية– الطبعة الأولي سنة ١٩٨٥ ص ٢١٤ .

ومع ذلك فهناك استثناء بجيرود جمع التقابلات الدلالية (العام / الخاص) لكلمة واحدة في مواقف مختلفة وقد قال : « إن الصفة في موضعها الطبيعي كما يقال كثيرا ، لها قيمة كمية فهي تحدد دائرة داخل دائرة أوسع (نوعا داخل جنس) لكنها عندما تكون في غير موضعها الطبيعي تفقد هذه القيمة وتحمل معني الوصف لطبقة ، فعندما تقول Un homme grand (رجل كبير) فإن المقابل لها من حيث الحجم أفراد الجنس الأخرون من الرجال (صغير ، متوسط إلخ) أما إذا قلت Un grand hommeكبير رجل (يقابلها في العربية : شخصية كبيرة) فالعبارة تدل علي رجل الشخصية فيه هي الكبيرة»[1] لكن هذا التوضيح غير كاف ، فإنه يمكن أن نقبل بالتأكيد أن تغير الصفة معناها لكي تسمو بقيمتها الجذرية ، مادمنا في عبارة « شخصية كبيرة «Un grand homme الشخصية هي التي وصفت بالكبر ، وهذا ما يتبدي في الكبر المعنوي ، لقد أعطي المؤلف مثالا آخر وهو « اليمامة البيضاء هي يمامة يماميتها بيضاء خالصة ومن هنا انتزعت القيمة الاستعارية لليمام (وهي الطهارة) وللبياض (وهي البراءة) ص ١١٢) .

ولكن إذا كان التوضيح جيدا فإنه نفسه في حاجة إلي توضيح فلنوافق علي أن تغيير موضع الصفة يحمل قيمة جذرية عامة (أي يجعلها تحمل أصل المعني لاجزء من كلمة) ويأخذ معني استعاريا . لكن يبقي السؤال الأساسي . لماذا يعطي التقديم للصفة بالتحديد هذه القيمة الجذرية ؟ وهذه هي المشكلة الحقيقية التي يطرحها السؤال إذا أردنا أن نطرق موضوع مكان الصفة في الفرنسية .

والواقع أن النموذج الذي قدمناه يمنحنا فرصة للتقدم نحو تفسير ممكن . فالفرق بين « رجل غني » و «شخصية غنية » يأتي في كلمة واحدة ، فرجل

---

(1) La syntaxe du francais p . 111 .

غني مقابلها « رجل فقير » أما « شخصية غنية » فليس لها مقابل أو نقيض ، وإذا كان الاستعمال(*) قد جعل القلب يؤدي مهمة المعني الجذري في « شخصية كبيرة » (دون تحديد كمي يستلزم إثبات جانب ونفي غيره ومن ثم يستلزم فكرة التقابل والتضاد) فإن الاستعمال لم يفعل هذا مع الصيغة التي تقابلها وهي « شخصية فقيرة » ومن ثم فهي لم تدخل في إطار الاستعمال ، وهكذا فإن عبارة مثل « رجل منحط » تدخل في دائرة الاستعمال ، أما مقابلها وهو « رجل مرتفع » فهي ليست كذلك .

وهذه الظاهرة تثار فيما يتصل بالاستعمال اللاملائم عندما يسمح الاستعمال اللغوي بالتجميع الانعطافي بين كلمات مختلفة ، وهو عادة ما يسمح بذلك لكلمة واحدة من أفراد الجذر اللغوي ، ويبقي النقيض والمقابل موسوما بسمة المحظور ، ومن ثم فهو لا يستطيع أن يتسرب إلي دائرة التشكل الواقعي .

والواقع أنه إذا كانت الصفات التي ألفت اللغة أن تضعها في غير موضعها لا تغير المعني ، أي لا تنتقل من التعبير عن الجزئي والخاص إلي الدلالة علي المعني الجذري العام ، فذلك لأن نقائضها ومقابلاتها توضع هي أيضا في غير موضعها ، وهكذا فإن تقديم الصفة [في الفرنسية] في « رجل عجوز » يبدو طبيعيا ، وكذلك الشأن في نقيضها وهو « رجل شاب » ، ومن هنا فإن التقابلية المتضمنة تبدو قابلة للتشكل ، والصفة تحتفظ بقيمتها التخصيصية والجزئية ، والفرق بين « رجل عجوز » و «شخصية غنية » أننا يمكن أن نجد للمثال الأول مقابلا ونقيضا وهو « رجل شاب » ، لكن المثال

---

* نحاول من خلال الترجمة لأمثلة هذه القضية التي تختلف فيها العربية عن الفرنسية ، حيث تخضع العلاقة بين الصفة والموصوف لقوانين نحوية مغايرة ، نحاول أن نختار أمثلة عربية نفهم من خلالها الآراء والتفسيرات التي تطرحها المناقشة – المترجم .

الثاني ليس مقابل « شخصية فقيرة » مثلا ، فالنفي والتقابل واردان في الحالة الأولي وغير واردين في الحالة الثانية .

وهذه القاعدة يمكن أن نراجعها من خلال أمثلة كالأمثلة التالية(*):

طقس جميل   طقس رديء

عقل خفيف   عقل متزن

يد طويلة   يد أمينة

إن هذه الأمثلة الأخيرة ذات مغزي ، فصفة جميل مضادها هو « قبيح » ، لكن عبارة « طقس قبيح » ربما لأسباب صوتية ، هي عبارة غير مقبولة ، فالكلمة إذن تغير « مضادها » وتقبل مضادا لها كلمة « رديء» (**).

فليس مضاد الكلمة في ذاته هو « الملائم » ، ولكن مجمل الموقف التقابلي هو الذي يحدد .

فالصور التركيبية النحوية [أو صور المبني] تعمل إذن وفقا لنفس النموذج الذي تعمل به الصور الدلالية [أو صور المعني] .

فالكلمة الانعطافية تفلت من القانون العام للتضاد والتقابل ، وحتي لو أخذنا مثالا شائعا مثل « شعرات شقراء » فإنه سيحتفظ ببعض الفعالية ، ولسوف يحتفظ بها ما دامت لا توجد في اللغة تعبيرات مثل «شعرات زرقاء» لكي تكون مضادة لها ، فالشقرة إذن سوف تتحول إلي معني جذري ولن تعود لونا قابلا للتغير وإنما ستصبح لونا أساسيا للشعر ، وانتهاك التركيب

---

* الأمثلة التي أوردها المؤلف هي « طقس جميل » ، « وطقس رديء» و « مدينة كبيرة » و « مدينة صغيرة » و « مدي بعيد ومدي قصير » وقد أوردنا بعض التعديلات تبعا لعادة الاستعمال اللغوي ، ولكي يكون النقاش العلمي الذي يجريه المؤلف مفيدا للقارئ العربي . «المترجم»

** تحليل المؤلف ينطبق أيضا على الأمثلة العربية التي أوردناها ، فخفيف يقابلها ثقيل وطويلة تقابلها قصيرة ، لكنه لا يقال عقل ثقيل ولا يد قصيرة بمعنى شريفة فى مقابل طويلة بمعنى غير شريفة ، وقد اختارت كل كلمة « المضاد » المناسب لها في المقام«المترجم » .

حين استبعد كل المضادات ، أصبح هو « المسند » الوحيد لمسند سوف يتوحد معه فى النهاية تبعا لمعادلة الشعر = الشفرة وتلك معادلة تنتمي إلي حقل الدلالة الشعرية وتكتسب منه شرعيتها .

ومع ذلك فهناك فرق بين الصور التركيبية والصور الدلالية ، فالتعبير اللاملائم ليس له تعبير مقابل ، فالرائحة السوداء لا مقابل لها لأن الرائحة البيضاء لا وجود لها ، لكن الأمر فيما يبدو ليس هو هو فيما يخص القلب . فمقابله له وجود . وهو التعبير العادي [الذي لا قلب فيه] فماذا يمكن أن نصنع تجاه هذا الاعتراض ؟

هناك إجابتان ممكنتان ، وتبعا للأولي يكون التقابل متضمنا ؛ لأنه كامن وينزع إلي إعادة إنتاج شكل التعبير الذي يكمن داخله ، وتلك فرضية تعتمد علي حقائق ثابتة لدي المدرسة التعبيرية اللغوية النفسية[١] أما الإجابة الثانية فتعتمد على النموذج التحويلي الذي يري أن النفي (التقابل أو التضاد) المعجمي أو التركيبي هو تحويل ، فإذا كان المتكلم يريد أن يغير موقع الصفة فإن عليه أن يقوم بعملية تحويلية ثانية ، وهنا يبين التعبيريون أن إجراء عمليتين تحويليتين أكثر صعوبة من أجراء عملية واحدة[٢] .

ومن هنا فإن النفي (التضاد) لم يعد مستحيلا ، لكنه صعب فقط ، وذلك الفرق بين الاستحالة والصعوبة يؤكده الحدس الذي يرينا أن الصورة التركيبية النحوية أقل طاقة شعرية من الصورة الدلالية ، وأن « القلب » أقل من « اللاملاءمة » . وهو يضع في الاعتبار أيضا هذه الظاهرة التي تؤكدها النصوص ، وهي أن القلب في الصفة يأتي – بصفة عامة – مزدوجا مع

---

(١) مثل « ظاهرة المناخ » التي درسها « سيلي » و « كوب » j, educ . psychol . 28, 1957

(2) C . F . Miller . "Quelque etudes psychologíques de la grammaire" langages . 16 . 1969 .

مجاوزة دلالية مثل « سوداء ريح » حيث تجمع الصفة في وقت واحد اللاملاءمة والقلب .

وهكذا فإن الفرق بين نمطي الصورة ، فضلا عن كونه يدفع اعتراضا عن النظرية ، يعود ليؤكدها .

إن القلب النعتي [التقديم والتأخير] ليس إلا شكلا ضعيفا من «أشكال الصورة » لكنه قابل لأن يأخذ حيزا أقوي . ونحن نستطيع أن نقيس فعاليته هنا – كما هو شأننا في التحليل دائما – من خلال مقارنته مع شكله الطبيعي [دون قلب][1] .

إن بيت أبوللونير :

تحت قنطرة ميرابو يجري السين

لا يدين بشاعريته فقط لمجرد القلب [التقديم والتأخير] ولكنه يفقد بالتأكيد شيئا إذا عاد إلي الترتيب الطبيعي :

يجري السين تحت قنطرة ميرابو .

وهناك مثال أكثر ظهورا يزودنا به عنوان رواية فتزجرالد Tender is the night « الحنان هو الليل » ، ويكفي أن نعيد العبارة إلي الترتيب الطبيعي « الليل هو الحنان » لكي تتضاءل علي المستوي التصويري . ومرة أخري نقول إن الترتيب الطبيعي قابل للتضاد ، والترتيب غير الطبيعي غير قابل له ، وعبارة « الحنان ليس هو الليل » ليست بالتأكيد من الناحية التركيبية أصح من عبارة: «تحت قنطرة ميرابو لا يجري السين » .

إن صور القلب ليست إلا واحدة من أنماط الانعطاف [الانحراف] التركيبى المختلفة التى ليس هنا مجال حصرها فذلك يستلزم مجلدا كاملا ، ولقد اقترح تشومسكى تصنيفا لها فى ثلاثة أنواع ؛ النوعان الأول والثانى منها تركيبيان ، وهي:

١- انتهاك الطبقة المعجمية .

٢- الصراع مع ملمح ينتمى إلى طبقة صغرى محددة تدخل تحت الطبقة الرئيسية .

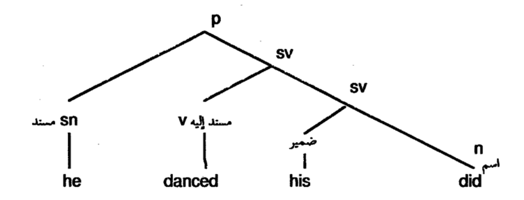
٣- الصراع مع ملمح انتقائى .

ولنأخذ مثلا مشهورا يبدو أنه ينتمى للنوع الأول من هذا التقسيم وهو بيت شعرى لكومنجز Cummings

he Sang his didn't he danced his did .

والعبارة الثانية يمكن أن تترجم إلى « لقد رقص فعله » بصيغة فعل الماضى المسند إلى ضمير الملكية الغائب ، لكى تحافظ العبارة على درجة خروجها التركيبية فى الأصل ، فإن كلمة « فعله » هى فعل ومن ثم فهى غير قادرة على أن تملأ وظيفتها الطبيعية من الالتحاق بضمير الملكية الذى يحدده السياق ، والذى هو من شأن الاسم ، وإذن فإن الكلمة التى معناها هنا « فعل» تريد أن تكون فى وقت واحد اسما وفعلا وذلك مستحيل ، ولو أتينا بمقابل العبارة أو نفيها فقلنا : « هو لم يرقص فعله » لتولدت معنا نفس الظاهرة فى الخروج على القواعد .

إن هذا البيت يستشهد به غالبا كمثال على أقصى درجات الخروج على القواعد ، ومع ذلك فهو يحتفظ بأساس بنائى سليم ، فيمكن التعرف فيه على المسند والمسند إليه والمكمل . والنحو التوليدى يمكن أن يقدم وصفه البنائى على النحو التالى :



وعلى عكس ذلك ما نجده عند ملارميه حيث نجد عبارات كثيرة ليس لها أى بناء لقاعدة متماسكة ، وغالبا ما يستحيل أن ندرك بأى كلمة تتعلق كلمة ما ، وما هو المسند إليه وما هو المسند . مثل قوله :

فجوة هائلة محمولة بين أكوام الضباب

خلال الريح النزق للكلمات التى لم تقل

العدم إلى ذلك الرجل الممسوخ قديما

إن البيتين الأولين يشكلان لونا من البدل المسبق أى إسنادا ثانويا ، لكن أحدا لا يستطيع أن يقرر إن كانت له علاقة بالعدم أو بذلك الرجل ، وكيف يمكن إذن أن ننكر [أو نثبت] مسندا إذا لم نعرف المسند إليه ؟

إن الرغبة المضادة لقواعد التركيب عند مالارميه تتجسد بصورة شديدة الوضوح من خلال طريقته فى إهمال « علامات الترقيم » ، وهى طريقة لم تكن معروفة قبل أبوللونير ، ونحن نعلم أن هذه الطريقة هى الدرب الذى يسير عليه معظم الشعر المعاصر ، ونتيجة لغياب وسيلة بنائية تركيبية كعلامات الترقيم فإن كثيرا من القصائد المعاصرة تبدو وكأنها مجرد قوائم لكلمات ترص ، حيث تختفى ملامح الوظيفة الإسنادية وفى نفس الوقت يستحيل تصور التركيب المقابل أو المناقض ، وإذا أخذت هذه الشريحة

التركيبية من الشعر المعاصر فينبغي أن لا ينظر إليها لا على أنها نمط ولا على أنها نزوة ، ولكن على أنها سياق تصويرى لنفى النفى [أو لاستبعاد النقيض] فالكلمة تتأكد على أنها ذات دلالة شمولية ، وتتقدم على أنها معنى مطلق وعلى أنها « المعنى الأكثر صفاء » الذى يهبه الشعر لكلمات اللغة ، أكثر صفاء لأنه صفى من ظل «النقيض » الذى يعلق دائما بالكلمة فى الاستعمال العادى .

* * * *

يمكن لنا الآن أن نقترب من المستوى الصوتى الذى اعتقد الشعر لأزمان طويلة أنه توجد فيه خاصيته الوحيدة .

إن « الوزن » يبدو فى النظرة الأولى مجرد تغطية بنائية بسيطة ، أو زينة للخطاب تضاف إليه دون أن تغير منه ، أى أن الشعر = نثر + موسيقي، وهذا الظن لا يمكن أن يكون كله وهمًا ، وينبغى أن يناقش كل احتمال فمن الممكن أن تكون الملامح الصوتية التى تحدد الشعر قادرة على بناء طبقة جمالية مستقلة ، ومن الممكن أيضا أن يكون التكرار [للوحدات الصوتية] قادرا على خلق نوع من فعالية « التخدير المغناطيسى "hypnose" » وهو تخدير ملائم للحالة الشعرية عند المتلقى ، لكن ما أظهره التحليل أيضا هو أنه توجد أيضا نزعة « اللابنائية » فى هاتين الأداتين الجوهريتين : البحر والقافية[1].

إن معركة « هرنانى » بدأت بهذا البيت :

أتراه هو قد جاء ؟ ها هو السلم
المسروق ....

---

(١) انظر « بناء لغة الشعر » الفصل الثالث .

ومن وجهة نظر « الباروكيين » فلم يكونوا مخطئين عندما توقفوا أمام هذا «التضمين الجسور»(*) والذى بدأت معه فى الواقع الحداثة الشعرية ، وتطور «البيت الشعرى» فى الواقع ، وكذلك تطور الجماليات ، يظهر ذلك ، فهناك دائما تطور فى نفس الاتجاه وهو اتساع درجة انفصال التوازى وقوته بين العبارة الشعرية والعبارة النحوية .

وكان الشعر الكلاسيكى يجهد لإحداث التوازى بين « البيت » والعبارة ، وكان الوقف العروضي [فى آخر البيت] دائما يفصل بين مجموعات تركيبية متلاحمة ، جمل بمتعلقاتها وأدواتها ، والتضمين الذى كان نادرا ومدانا (كما يقول بواللو) لم يكن إلا وسيلة للتركيز ترصد كما هى ، ومع الشعر المعاصر أصبح هو القاعدة ، ومع ذلك فإن الوقف العروضى لم يفقد قيمته التركيبية ، فهو يفصل ما ينبغى أن يفصل ، والصفة تعطينا هنا مثالا خاصا ، فالوقف وحده(**) هو الذى يميزها عن الصفة المقدمة أو المؤخرة ، وهى من ثم غير مدينة فى وظيفتها التطابقية إلا فى التصاقها الآنى بالاسم الذى تحدده ، فصراع الوزن – التركيب يؤثر كعامل فى فك البناء التركيبى وفى نفس اللحظة ، كما سنرى ، فإن لعبة مبدأ النفى والنقيض تتوقف ، فعندما تتصل الصفة والموصوف فيقال « سلم مسروق » فإن نقيضها هو « سلم غير مسروق» لكن عندما يدخل التضمين فيوجد كل منهما فى بيت ، فإن « سلم / مسروق /» ليس له نقيض أو مقابل .

وإذا قبلنا أن يكون المتكلم الضمنى يخضع تلقائيا لقواعد اللغة ، فإنه لا يستطيع أن ينتج نعتا مقطوعا عن منعوته بفاصل الوقف، وقد يعترض

* يتمثل التضمين في انتهاء البيت الشعري بموصوف ، توجد صفته في البيت الثاني ، وقد أشرنا خلال ترجمة « بناء لغة الشعر » إلي أبعاد هذه الظاهرة وتطورها في الشعر العربي ، انظر ، ترجمتنا العربية « الباب الثاني » .

** يقترب من هذا موقف البلاغيين والنحاة العرب في الحديث عما يسمي بالصفة المقطوعة .

«بأننا تعودنا أن نتابع البحث عن المفعول به للفعل المتعدى فى السطر التالى للفعل ، بل إننا أحيانا ما نبحث فى السطر التالى عن جزء من الكلمة ذاتها»[1] لكن قضية موقع الكلمة فى السطر والكتابة ليست هى نفس قضيتنا ، ففى النثر ، الانتقال إلى أول السطر فى موقف ما ، هو أمر واجب من الناحية المادية ، ومن هنا فليست له قيمة الوقف ، إن هذا السلوك يكتسب قيمة لغوية فقط عندما لا تكون هناك ضرورات مادية (نهاية وحدة تركيبية أو وحدة دلالية) . وفى الشعر لا يتم اللجوء إلى أول السطر من خلال قوانين وضرورات مادية (مثل نهاية الوحدة التركيبية أو الدلالية) ومن هنا فإن الانتقال عندما يحدث يحمل معنى لغويا وهذا المعنى ليس هو المعنى العادى لنهاية الوحدة . إنه ليس جوهر الامتداد الكتابى هو الذى توقف ، ولكنه «الخطاب » وقد توقف حيث لا تلزمه ضرورة بذلك .

وينبغى أن نعتقد بفعالية هذه الوسيلة من الناحية الشعرية ، ما دامت ميراثا توسعت فيه قواعد نظم الشعر الحديث ، إن التفكك التركيبى هواللمح الوحيد الذى يسمح اليوم بالتعرف على الشعر الحر من اللاشعر ، ولقد استطعنا أن نظهر – من خلال مثال – أن أكثر الجمل نثرية يمكن أن يبلغ من خلال هذه الوسيلة وحدها درجة ما من درجات الشعر(*) ، ويمكن أن نلاحظ أن التفكيك فى هذا المثال لم يكن إلا ضعيفا ، ونستطيع أن نزود الجرعة قليلا فيكون لدينا شيء على النحو التالى :

أمس على الطريق
الزراعى
سيارة منطلقة
بسرعة مائة كيلو فى

---

(1) Delas et Filliolet . Languistique et poetique . p 170 .

(*) انظر بناء لغة الشعر ص ٩٦ (من ترجمتنا العربية ، الطبعة الأولي) .

الساعة

اصطدمت بـ

شجرة

ركابها الأربعة لقوا

مصرعهم .

إننا يمكن بالتأكيد أن نكتب نفيا لهذا النص [نقيضه ومقابله] ، لكن لابد أولا أن نعيد كتابته على أسطر عادية أى أن نعيد تنظيمه ، أى نعبر فى الواقع إلى نص آخر .

ما هو التجانس الصوتى ؟ لماذا القافية ؟ ألأن الأذن تطرب للتكرار ؟ هل لتأكيد تخوم البيت الشعرى ؟ ألأن هذا موضع مناسب للتوازن ؟ إن أيا من هذه التفسيرات لا يضع فى الاعتبار هذه الحقيقة التاريخية المتمثلة فى الحظر شبه الإجماعى للقافية النحوية ، التى كان يمكن التسامح فيها حتى عصر « دى بلاى » الذى كان يشكل أحيانا قافية نحوية قائمة على علاقة الجمع(*) فى مثل قوله :

إنها الليالى فى حدائقها المتراكمات

فى البياض الشديد الروعة للنجوم المتجولة

ولكى تدخل إلى الكهوف العميقة

حيث يقيم النهار ، تقص خصلاتها السوداوات المتفرقات

وبدءا من القرن السابع عشر فإن القافية النحوية أصبحت محظورة ، دون أن يقدم أى تفسير لسبب ذلك .

---

* القافية في النص الفرنسي قائمة علي ضمير الغائب في الفعل غير التام ، ولو ترجمت إلي العربية علي هذا النحو لفقد المثال دلالته في وجود قافية نحوية ، وقد حولنا القافية إلي جمع مؤنث سالم مع المحافظة علي جوهر النص وحرفيته ، لكي يتضح مغزي التمثيل « المترجم » .

إذن ما الملمح التفريقي بين القافية النحوية والقافية المعجمية ؟ إنه لا يوجد إلا فرق واحد، في الحالة الأولى تعكس المطابقة الصوتية مطابقة دلالية، فالمجانسة الصوتية تغطي مجانسة دلالية ، وفي الحالة الثانية يحدث العكس، ففي مقابل مجمل الدوال توجد المدلولات المختلفة، وإذا كانت اقتصاديات البيان قد فرضت على اللغة توازيا اعتباطيا بين كل دال ومدلول مقابل له، فإنه يبقى أن المتكلم لديه نزوع إلى التعليل وهو ما دعاه «بالي» «الغريزة الاشتقاقية»(١) فالدوال المتشابهة توجد بها مدلولات متشابهة وذلك ما لاحظه دي سوسير وحتى جاكوبسون : « إن توازي الصوت يفرض دون شك توازيا دلاليا »(٢). والحقيقة أن جاكوبسون ذهب بعيدا جدا ، ففي الاستعمال العادي للغة ، يظل الدال ناقلا [لمدلول معين] ويتعود المتكلم على أن يهمل فكرة التوازي الصوتي جزئيا أو كليا ، فأي متحدث عادي للغة لا يقيم علاقة مطابقة دلالية بين كلمتين مثل «عين الإنسان» وعين الماء(*)، لكن الشعر يملك بالتحديد من ملامحه الملائمة ملامح تضخيم الدال [وتوسعة احتمالاته] ومن خلال بنائه الداخلي تفقد الطبقة الصوتية وظيفتها الشفافة (الناقلة لفحوى مدلول معين) وتجد في الوقت نفسه وظيفتها في الدلالة (الخام) الصافية ، والقافية من خلال موقعها المتميز في آخر البيت ، والتناغم الصوتي الذي تحتوي عليه تفرض على المتلقي تشابهات صوتية ، والتوازي الصوتي المعنوي يعيد البحث من خلال ذلك عن شرعيته القائمة على أن ما يتشابه صوتا يتشابه معنى ، والقافية النحوية تقوم على أساس هذا التوازي ، والقافية المعجمية عكس ذلك ، تأخذ الأساس المضاد ، فهنا مدلولات مختلفة ، ترتبط بدوال متشابهة، ومن هنا يوضع مبدأ «النقيض» في تحد .

---

(1) Traite..1,p32.

(2)Essais...,p.235.

* المثال الذي طرحه المؤلفة في الفرنسية هو la biere وتحمل معنيين هما « البيرة والنعش » وهو ينتمي إلي ما يسمي في العربية بالمشترك اللفظي وقد اخترنا المثال الذي تتحقق من خلاله فكرة المؤلف. «المترجم»

وإلى هذه الظاهرة من تأثر المعنى بظلال الصوت ، عالج جاكوبسون ظاهرة الجناس من خلال تناول مثاله « مخلوف المخيف »(*) : « كانت هنالك فتاة تتحدث دائما عن « مخلوف المخيف » . « لكن لماذا هو مخيف ؟» . لأنني أكرهه » لكن لماذا لا تقولين ، المزعج ، غير المحتمل ، السمج ، الرذل ؟ » لا أدري لماذا لكن . « المخيف » تناسبه أكثر . والفتاة بالتأكيد اختارت هذا دون أن توضح وظيفة الجناس في السياق الشعري[1] . وفي رأي جاكوبسون ، أن هدف التركيب ... هو التركيز على « الرسالة » لصالح جوهرها ، ويمكن أن نطرح فرضا آخر فبدلا من اختبار مترادفات « مخيف » يمكن أن نجرب وضع الصفات المضادة : مثل رائع ، ورقيق ، ومحبوب .. إلخ فإنه لن يتحقق في أي واحدة منها التجانس، ولا شك أنه لا توجد قاعدة لغوية تمنع تحقق التجانس الصوتي لموصوف واحد مع صفتين متضادتين ، لكن يبدو أن اللغة لديها نزوع لأن تتلافى ذلك ، ربما لكي تتلافى مخاطر اللبس ، وأيا ما كان الأمر فإنه في الحالة التي تشغلنا ، يفقد مثال «مخلوف رائع» قيمة المجانسة التي يكتسبها المثال المضاد له. وانطلاقا من هذه الحقيقة يختل التوازن بين المثال ونفيه. والعلاقة بين المثالين تؤكد وجود نوع من المساندة الصوتية حرم المثال الثاني منها، «مخلوف» لا يمكن أن يكون «رائعا» بقدر ما هو مخيف، لوجود العلاقة الصوتية بين طرفي الإسناد في إحدى الجملتين دون الأخرى .

ومع النفي النحوي يبدو اختلال التوازن أكثر وضوحا ، ففي جملة « مخلوف ليس مخيفا » ينفي المدلول ما يؤكده الدال ، والتعبيران لم يعودا متعادلين ، فأحدهما يؤكد على العلاقة بين وجهي المدلول والدال ، في حين

---

* المثال في الفرنسية هو الفريد المخيف L'affreux Alfred وقد تحقق فيه هناك التجانس الصوتي ، وقد ترجمناه بما يحقق الهدف في العربية

(1) Essais..p.219.

أن التعبير المنفى يؤكد على المدلول الذى يذهب الدال فى اتجاه مضاد له .

هناك فارق هام يبدو ، مع ذلك ، بين هذه الصورة ، ومجمل الصور الأخرى التى لاحظناها من قبل . هنا ، « النفى » فى الواقع ليس ممنوعا ، وهو لا يمثل أى درجة من درجات الخروج على القواعد ، ومن الناحية النظرية يبدو قابلا للإنتاج ، ولكنه ، حتى لو أنتج ، لا يكون له « ثقل » ويمكن أن يقال إنه ليست له نفس « قوة » التعبير الذى نفاه . وفكرة القوة التى تمنح للفوظ ما ، هى ملمح لغوى تقليدى تقره القواعد ، ويسمى « التركيز التأكيدى » أو المغالاة » إن جملة مثل « إن بيير هو الذى جاء » لا يمكن أن تنفى إلا من خلال تعبير مماثل فى القوة ، وليس من خلال تعبير بسيط مثل « بيير لم يجيء » ومن نفس المنطلق يمكن أن نظن أن النفى إذا فقد القوة التجنيسية ، فلن تصبح له نفس قوة الجمل التى نفاها ، ويمكن فى هذه الحالة أن تقول ، إنه إذا ظل النفى ممكنا فإنه مع ذلك فقد قوته النفيية.

ولنأخذ الآن مثالا شعريا حقيقيا (وينبغى أن نتذكر أن مثال جاكوبسون لم يكن مثالا شعريا) وليكن بيت « فكتورهيجو » :

عطر طرى ينبعث من باقات الزنبق

un frais parfum sortait des

touffes d'asphodeles

فالتركيب النعتى « عطر طرى » Frais parfum، يحتفظ بثلاث صور على ثلاثة مستويات مختلفة : دلالية (عدم الملاءمة) ونحوية (القلب) وأخيرا صوتية (التجانس) وهذه الأخيرة تشكل من خلال التقابل فى المرايا بين أكثر من صوت فى البيت الواحد(*) ، والتوافق الصوتى يقدم هنا مرة أخرى

---

* حرصنا على أن تكون الصيغة المترجمة « عطر طري » تعكس الخاصة الجوهرية للصيغة الأصلية frais parfum، مع وجود فروق طفيفة في عدد الأصوات المتماثلة .

سندا للتوافق المعنوى ، ويكون التجانس مثالا لرمز حوار القوانين Diagramatique ، حيث تنعكس على علاقات الدوال ، علاقات المدلولات . أى أنه فى الشعر ، إذا كان الدال يترك ظله على التواجد ، فإن ذلك لا يعود إليه ، إنه لا يفعل إلا أن يرسلنا إلى المدلول ، وذلك يؤكد البناء من بعض الزوايا . لكن هذا التناول الصوتى للعلاقة ، لن يكون له كبير فائدة ، إلا إذا كان يتضاد مع شيء آخر ، مع الجانب المنفى ، الذى ينذر فى حالتنا بأنه غير قادر على تحقيق التضاد بدوره . وأيا كان المقابل المعجم لطرى أو لندىّ ولنقل فاتر أو ذابل ، فإن المسألة الرئيسية تكمن فى أن التجانس فُقِد ، فإذا قلنا ، عطر ليس بذابل ، أو ليس بفاتر فهى ليست مثل « عطر طرى » لأن التراكيب الأولى فقد المدلول فيها مساندة الدال

أما فيما يتصل بالنفى النحوى فإنه يفرق من حيث المعنى بين العناصر التى توحدت من حيث الصوت فعندما تقول ، هو عطر ليس بطرى يتصادم المدلول مع الدال ، ومن هنا ينقطع ذلك التوازن الذى تتمسك الجملة غير الشعرية بوجوده بين ما تنفيه وما تثبته .

ومن هنا يجد قانون حظر القافية النحوية تفسيره، ذلك أنه فى هذه الحالة يحدث التماثل الصوتى للقافيتين المتعاقبتين ، من خلال التضاد بين كل منهما والأخرى ، ولنأخذ مثال القافية فى قصيدة «دى بلاى» التى أشرنا إليها فى قافيتى «المتراكمات» و «المتفرقات» ولنعتبر أن الدوال هنا هى الألف والتاء (علامة جمع المؤنث)(*) ، ولنفترض للتبسيط أن «الدال» المعبر

* القافية في النص الفرنسي تكمن بين صيغة الفعلينamassaiut/chassait وهما في صيغة الماضي التام ، وقد اعتبر المؤلف « الدوال » هي ait التي تدل صيغة الزمن الماضي ، واعتبر المقابل لها هي لواحق فعل المستقبل Ront ونظرا لعدم وجود هاتين الصيغتين في العربية ، فقد عدلنا المثال إلي لواحق جمع المؤنث السالم ، التي سنقابلها بلواحق جمع المذكر السالم .

عن جمع المؤنث، يقابله « الدال » المعبر عن جمع المذكر ، ومن هنا فإن « المتراكمات » و« المتفرقات » حين تكون مقابلاتها هي « المتراكمون » و « المتفرقون » وهي مقابلات تحتفظ فيما بينها أيضا بنفس التماثل الصوتي الذي احتفظت به القافية ، وظاهرة التجانس[1] سوف تلعب دورا في الحالتين ، وسوف تختفي هنا حالة عدم التوازن التي توجد في حالة القافية المعجمية .

والسبب في الفرق بين نمطي القافية بديهي ، فالصدفة وحدها هي التي توجد التماثل بين لفظي القافية (في القافية المعجمية) ومن هنا فإننا لا نتوقع أن نجد تماثلا أيضا بين مقابلاتهما إلا من باب الاستثناء . وعلى العكس من ذلك فإن القافية النحوية تجمع كلمتين تنتهيان بنفس العلامة ، وإذن فالأمر هنا ليس أمر تشابه بل تطابق ، وهذا التطابق بالتأكيد يوجد أيضا في العلامة التي تنتهي بها الكلمات المتقابلة .

هنالك ظاهرة أخرى ذات دلالة في تطور القافية الفرنسية وهي ظاهرة القافية الفئوية la rime categorielle وهي القوافي التي تتم بين كلمات تنتمي إلى شريحة واحـــدة من الخطاب وهي في حالتنا مجرد اتجاه وليست قاعدة ، لكن هذا الاتجاه عندما يتكرر ، فلابد أن نبحث عن التعليل وعلى قدر علمي ، فلم يثر أحد من علماء الشعرية التساؤل حول هذه الظاهرة.

لقد اكتفى جاكوبسون بالإشارة إلى ملاءمة السمات الفئوية وكتب : « إن القافية ينبغي أن تكون نحوية أو مضادة للنحوية ، أما القافية المخالفة للقواعد grammaticale فهي خلافا لمبدأ العلاقة بين الصوت والبناء النحوي[1] ، تنتمي ، ككل ظواهر المخالفة ، إلى علل الكلام[2].

---

(١) ينبغي أن يفهم من « القافية النحوية » هنا ، ما أطلقنا عليه نحن القافية الفئوية .

(2) Essais ..,p.234.

لكننا كما نرى هنا ، تتساوى القافية الفئوية والمضادة للفئوية ، وهنا تكمن نقطة فى النموذج الذى يطرحه جاكوبسون ، فما يطرحه على أنه « معادل » يتضمن فى الواقع كلا من « المتطابق » و « المتضاد » وإذن فالقافية لا يمكن أن تحدد إلا من خلال النمط الفئوى أو المضاد للفئوى ، ومبدأ «المعادلة » أقوى مما ينبغى وهذا هو سر ضعفه هنا .

إن التساوى الذى وضعه جاكوبسون بين نمطى القافية يتناقض مع ما كان قد أكده هوبكنز : « يوجد عنصران جماليان للقافية تخلعهما على النفس ، تشابه أو تطابق الصوت ، واختلاف أو تضاد المعنى » وهى حقيقة أكدتها دراسات التعاقبية الزمنية اللغوية Diachronie، والشعر يتجه فى وقت واحد إلى القافية الغنية والقافية غير الفئوية ، وهنا مرة أخرى فإن من يرفض أن يرى فى هذا الاتجاه المزدوج إشارة بسيطة إلى سياق ما للكلام ، فإنه يجب أن يبحث عن تفسير آخر لهذه الظاهرة الشعرية ، وما طرحناه هنا جدير بأن يجد مكانه المتلاحم داخل النظرية .

ينبغى أن نتذكر هنا أن القافية يمكن أن تعد « انعطافا » من زاوية أنها تجسد ، تحقيقا لمبدأ التوازى ، تشابها معنويا لا وجود له ، فالواقع أنه لا يوجد بين « شقيقتى » و « وردتى » ولا بين « الحريق » و « العميق » أية علاقة معنوية ، وإذا لم تكن (الخاصة المشتركة) بالتحديد هى التى تحتوى « الفئة» فبين اسمين يوجد الجوهر والاسمية ، وبين صفتين يوجد « المجال الخاص » وبين فعلين يوجد « الادعاء » ، فإن مبدأ « التوازى » لا يتعرض تماما للتحدى فى حالة القافية الفئوية ، فبين كلمتى القافية يظل هناك ملمح معنوى مشترك، وهو من هذه الناحية قابل للتضاد ، وعلى العكس من ذلك فى القافية غير الفئوية ، يلغى هذا الحد الأدنى من الاشتراك ولا يبقى شيء يتعلق به التضاد.

ويمكن تفسير الرمزية الصوتية من خلال نفس النموذج ، وهى بالتأكيد فى حالة وجودها تشكل عاملا شعريا مستقلا ، إن الشعر يديره منطق ، بنفس القدر الذى يخضع فيه الرمز الأيقونى أو الرمز المشع Le signe iconique(*) لنفس المنطق ما دام يلغى أو يضعف الحرفية الجذرية الذى يفرضها مبدأ علاقة الوجهين الدال والمدلول ، لكن النموذج يسمح أن تناط به فعالية إضافية ، ما دامت المصادفة وحدها هى مصدر التشابه الداخلى فى الرمز ، فإن مضاده لا يملك إلا فرصة ضئيلة لكى يتحقق له نفس التشابه ، ومن هنا فإنه من جديد يتحقق عدم التوازن بين الوحدتين المتضادتين . من خلال تقابل رمز التشابه فيه معلل ، برمز التشابه فيه صدفوى ، ومن هذا المعنى يكن أن يقال إن الأول ليس له مضاد ، ولنبين هذا من خلال مثال. وهذا النص له طابع خاص بين النصوص التى نعالجها لأن طريقة طباعة « الدال » سوف تكون متوائمة مع « المدلول » ، وسوف يقوم التشابه على طريقة لا تقبل المناقشة من خلال طريقة الكتابة ، والنص من قصيدة حول « القنبلة النووية »[1] :

أنا

(و

ر

ق

ة

س

---

* Le signe iconique الرمز الأيقوني ، أو الرمز المشع مرتبط بالتعبير الديني « الأيقونة » وهي المرسومات الدينية على الخشب والأحجار ، وما تحمله من دلالة بعيدة في النفوس تتجاوز به مجرد دلالتها المباشرة « المترجم » .

(١) قصيدة القنبلة : ج . جورسو .

ق
ط
ت)
واحد
أنا
لا شيء

فالمنطق الدافع داخل القصيدة يتحقق من خلال التشابه بين المعنى وطريقة الكتابة من أعلى إلى أسفل ، والمدلول - وهو سقوط ورقة شجرة - يعبر عنه من خلال الجملة الموضوعة بين قوسين ، والدافع هنا كتب على طريقة الرسم البياني ما دامت العلاقة بين الدوال مطابقة للعلاقة بين المدولات . وإذن فهذا التطابق يمكن أن يؤخذ دليلا مضادا فى حالة النفى للعبارة نفسها إذا كتب بنفس الطريقة ، والعلاقة تكون ملغاة ، إذا قنع بكتابة العبارة بالطريقة الأفقية وفقا لعاداتنا اللغوية ، وفى الحالتين ينقطع التوازن بين العبارتين « ورقة سقطت » و « ورقة لم تسقط » ومن هنا تفقد العبارة قوة النفى .

ومن مجمل صور الدوال التى تحدثنا عنها ، هنالك سياق للنظم قابل للتصور ، إذا نحن فسرنا لعبة مبدأ [النقيض] فى إطار المعنى النفسى اللغوى على أنها تقدم بدرجة أو بأخرى سهولة كبرى للمتلقى للإنتاج ، النقيض مقياس زمنى لرد فعل الإجابة المضادة ، تبعا لكون الكلمات متجانسة أم لا ، كل هذا يسمح باختبار الفرضية القائلة بأن النقيض أكثر صعوبة فى التجانس الصوتى فى الحالات المقابلة .

بقيت نقطة ينبغى تحديدها، إن مجمل هذه الصور الصوتية، ليس مهمتها أن تمنع تصور النقيض، ولكن كما قلنا أن تضايقه وأن تضعفه،

فهى إذن من الناحية الشعرية ، صور أقل قوة من الصور السيمانتيكية الدلالية ، غير أن النموذج لابد أن يظهر قدرته على أن يضع فى الاعتبار العناصر الأخرى ، مادامت توجد هناك من ناحية أبيات بُنيت بناء جيداً من الناحية الصوتية وتظل الشعرية مع ذلك ضعيفة فيها أو منعدمة vers de mirlition (*) ، ومن ناحية أخرى أظهر الشعر أنه يمكن أن يعتمد على مثل هذه الظاهرة وأن يتجاوزها .

وليس من السهل أن يجد المرء داخل النصوص الشعرية شيئًا تظهر فيه الشعرية بحدة مثلما تظهر فى بعض عبارات رامبو « النثرية » :

سوف أنحى عن السماء اللازورد الأزرق المشوب بالسواد

وأرى شرارة من ذهب من ضياء الطبيعة

ومع ذلك ، فجوهر الشعر هو فى طريقة البناء الشعرى ، والعودة المحكمة إلي نفس البناء الصوتى ، وهو ما يعنى أنه يلعب دوره الأساسى حول المحور التركيبى ، أى على مستوى النص كما سنرى ، وهو الذى سيأخذ على عاتقه توضيح الملاءمة الشعرية الرئيسية .

* * * *

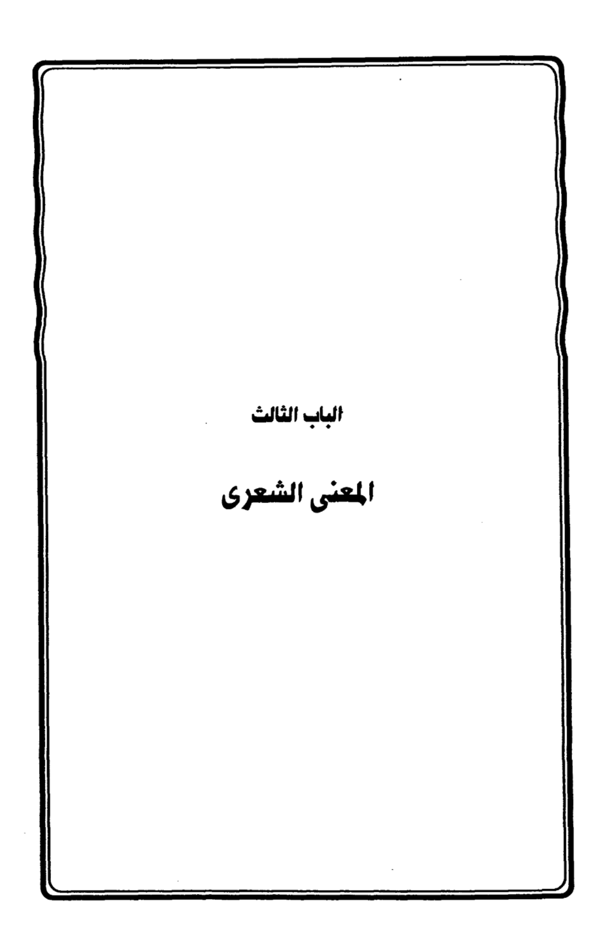
والخلاصة ، أنه فى اللغة ، كما يقول دى سوسير ، لاتوجد إلا الفروق . فهنالك مبدأ تركيبى هو أن « اللاشعر » يؤكد ، والشعر يعارض ومن خلال استراتيجية الانعطاف ، يوقف تحقق فكرة الفروق ، ويمنع تجسد النفى ، وهو يعيد اللغة إذن إلى صورتها الوضعية الإيجابية . فى داخل اللغة لاتملك الكلمة هويتها إلا من خلال احتلالها للموقع المقابل لنقيضها ، وهى لاتتحدد

(*) مصطلح فرنسى يطلق على الشعر الردئ ولايكاد يقابله فى العربية المعاصرة إلا « الشعر الحلمنتيشى » المترجم .

إلا على أنها « الأخرى » بالنسبة « للأخرى » .

فى اللغة الشعرية يبدو الأمر على العكس ، فالكلمات وقد تحررت من كل مضاداتها ومقابلاتها ، تجد من جديد هويتها ذاتها ، وفى نفس اللحظة تجد « كليتها » الدلالية المشعة ، فكلمة « أخضر » لم تعد تعنى « غير أحمر » لكنها تعنى فقط صفاء وروعة « الخضرة » ، فالشعر هو الرمز المطلق والمدلول المبهر .

بقى أن نتساءل ، كيف يتشكل أمام المتلقى ، هذا الفرق بين هذين النمطين من البناء فى اللغة، إن البحث يغير المنظور هنا، إنه يتجاوز البناء إلى الوظيفة ، لكن ينبغى أن نتنبه إلى أن التحليلين غير متعارضين، فالتحليل البنائى، يُقصد لذاته، والخريطة التى تتحرك من الانعطاف - إلى الكلية تبقى مستقلة عن التفسير الوظيفى الذى سوف نحاول الآن التعرض له.



الباب الثالث

المعنى الشعرى

المعنى الشعرى

« من يفهم ما أقول ؟[*] »

هذا هو السؤال الشعرى الوحيد الملائم ، لأن الشعر هو « لغة » واللغة لا تُعد كذلك إلا إذا كانت تعنى ، أو تقول ، لكن هذا السؤال يمكن أن يكون هو نفسه موضعا لسؤال آخر ، هو : ما معنى يفهم ؟ هل هو : يلتقط المعنى ؟ هذا التحديد يقوم على فرضية نابعة من تشكيله ذاته ، فقولنا « المعنى » يفترض وجود وحدة لما يسمى بالمعنى ، ويقبل ، دون أن نصرح بذلك ، أن هنالك نمطا واحدا للمعنى ، ونموذجا واحدا للمقدرة على الاستيعاب ، وهذه الفرضية الأولية هى التى ينبغى أن يبدأ التحليل بمناقشتها .

من وجهة النظر البنائية ، هنالك فرق تم إلقاء الضوء عليه ، فاللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتى تعمل داخلها الدلالة اللغوية ، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التى تربطه بنقيضه ، وهى الصلات التى يتشكل منها مستوى اللغة والتى تجسد مستوى « اللاشعرية » فى الخطاب .

فالمعنى الشعرى كلِّى ولامقابل أو مضاد له ، ويبقى أن نتساءل كيف يترجم وظيفيا هذا الفارق البنيوى ، من وجهة نظر المتلقى الذى يتعامل شعريا مع اللغة ؟ ، وعند هذه النقطة لابد أن نغير زاوية النظرة ، فنعبر من اللغة الخالصة إلى اللغة النفسية ، وأن نعبر من هذه الأخيرة إلى وجهة نظر مزدوجة وصفية وتوضيحية وسنبدأ بالوصفية ، أى بالاقتراب الوصفى الفينومونولوجى للغة التى نعالجها .

(*) بيت من مقطوعة لرامبو يقول فيها : من يفهم ما أقول ؟ ينبغى أن ينسل أو يطير ! أيتها الفصول ، أيتها القصور !

والتحليل الذى سوف نطرحه يستند إلى فرضية ترى أن شعرية القصيدة هى ناتج معناها ، ونحن أمام إحدى الفرضيات السابقة على التنظير لنظريتنا ، لكن هذه الفرضية يمكن أن تتحول إلى بدهية ، فالقصيدة لغة وهى إذن تعنى شيئًا ، والدال ليس له هدف إلا أن يقودنا إلى المدلول ، وكل شاعرية للدوال تقع فى اللامعقول لأنها تسلب الرمز من مكونه الأساسى ، ومع ذلك فإن هذه البدهية للدخول إلى اللغة تجد نفسها فى مأزق ، لأن معيار المعنى هو القول بإمكانية ترجمته إلى صيغة أخرى ، واللغة الشعرية تنفر فى وقت واحد من الترجمة والهيمنة الذهنية .

فالترجمة هى أن تعطى للمنطوق « أ » منطوقًا آخر هو « ألف » معادلا له من الناحية الدلالية ، سواء فى لغة أخرى أو فى صيغة أخرى من نفس اللغة » ونحن نعرف المشاكل التى تتعلق بذلك ، ولكن أيا كانت المشاكل النظرية ، فإنه يبقى مقبولا على نطاق واسع تطبيق الأمر ، بين اللغةأو اللغات النثرية ، وتبقى شبكة « عدم المطابقة » متفاوتة تبعا لنمط اللغة العلمية أو اليومية ، ولكن الأمر بالنسبة للإقرار بعدم التطابق بالنسبة لترجمة اللغة الشعرية ليس موضع خلاف .

وقبل أن نشرع فى الإجابة ، ينبغى أن نحدد مصطلحات المشكلة ، إذا كانت قابلية الترجمة هى معيار المعنى فهى مع ذلك ليست تعريف المعنى ، وهنالك تصوران متقاسمان فى هذا الموضوع ، المعنى كعلاقة بين الرمز والشىء أو كعلاقة بين الرمز والرمز ، وقد قدم ب. رسيل B. Russel مثالاً جيداً للتصور الأول عندما كتب : « إن أحداً لايمكن أن يفهم كلمة (البرتقال) إذا لم تكن لديه أولا تجربة غير لغوية عن البرتقال »[1] .

وعلى هذا التصور رد جاكوبسون بأن كل شخص يستطيع أن يفهم

(1) Logical positivism, Rev. Int. Phil. 18, p. 3.

هذه الكلمة إذا كان يعرف ماذا تعنى ، وأنا شخصيا أنضم إلى التصور الأول ، فأنا أظن أننى استخدمت طول حياتى كلمة « البرتقال » استخداما صحيحا دون أن استحضر فى نفسى تعريفها ، وأعيد ما قلته ، إن الكلام يعنى نقل التجربة لكن إذا أخذ المرء بتصور كهذا فلايمكن بنفس الدرجة أن ينكر فيما يبدو قيمة « التفسير » كمعيار للمعنى ، لكن معنى الشعر يفلت من ذلك المعيار ، إن له معنى ومع ذلك فهو غير خاضع للتفسير وهذا التأكيد الأخير يعد جزءاً من التصور وهناك داخل هذا التصور معنيان مختلفان ، إذا كانت « س » تمثل منطوقا شعريا ، فإن « ص » ، إما أنها لايمكن أن تكون منطوقا شعريا ، أو يمكن أن تكون لكنها لم تكن ، والحالة الأولى تتجسد فى « الشعر المبهم » hermetique ، فالانتقال من س ← ص يبدو مستحيلا ، إما لأن « ص » غير قابلة لأن تنتج عن أحد ، أو لأنها تتجزأ وفقا لمستلزمات مختلفة فى إنتاج منطوق دون أن ينتج عنها ما يتفق والعرف العام Le Comsensus وهذه هى حالة كثير من قصائد رامبو ومار لاميه [(١)]

إن مالارميه ، كتب بنفسه حول أحد نصوصه يقول : « لقد استخلصت هذه السوناتا التى كنت قد حلمت بها مرة ، من دراسة حول « الكلام » وكنت أرى الأمر بالعكس ، أريد أن أقول : إن المعنى ، إذا كان هنالك معنى (وأنا على العكس أتعزى بفضل جرعة الشاعرية التى تقوى ما يبدو لى) ، يثار من خلال التزاوج الداخلى للكلمات ذاتها ، عندما نتركها تذهب مع الوشوشات مرات عديدة لكى تثير إحساسا سحريا[(٢)] إلى حد ما » .

---

(١) انظر حول هذه النقطة تحليل تودورف : « أجناس الخطاب » ص ٢٠٤ ، حيث حللت هذه النصوص على أنها حلقة مما أسميته « مجاوزات غير قابلة للترجمة » وقال عنها تودورف : « إن معناها لا وجود له » ص ٢١٩ * لم نترجم هنا نصا قصيرا لمارلاميه ، لأنه كما يتضح من السياق غير قابل للترجمة حتى فى لغته الأصلية .

(2) Lettre a Cazails. cf., H. Mondor. Vie de Mallarme, p. 267.

ولنلتقط أن رأى مالارميه لم يرفض التعاون Co. occurrence بين المعنى الغائب والجرعة الشعرية الحاضرة ، ويبقى أن نتساءل ، أليس هذا المعنى مكونا من هذا « الإحساس السحرى » الذى أثاره الشاعر ، هذا القلق الغريب المسمى عند فرويد (unheimliche) . وينبغى أن نخلص من خلال هذه التجربة السحرية الهرمسية(*) ، إلى أن قصائد كتلك لامعنى لها ، أو أن المعيار الذى يطرح للمعنى ليس واحدا .

لكن ليس كل الشعر مُبْهما ، وإذا كان الإبهام ، كما لاحظ أراجون ، قد أصبح المعيار المميز للشعر الحديث ، فإن الشعر الكلاسيكى يبقى فى مجمله قابلا للتفسير ، لكن القضية الرئيسية تكمن فى أننا حتى لو اعترفنا بأن تفسير الشعر ممكن ، وقلنا إذن إن « ص » تحمل معادلا دلاليا مقبولا لـ « س » فإن هذه المقولة تعارضها حقيقة أخرى فإذا كانت « س » مقولة شعرية ، فإن «ص» لم تعد كذلك ، وخلال الحركة من الأولى إلى الثانية ، فإن المعنى من خلال مفهومه ، قد يبقى ، لكن الشاعرية تختفى فى الطريق . ويكفى مثال واحد ، ذكره ج.ل. بورج Borges عند حديثه عن فكتور هيجو فقال : « إن معجزة شعره تكمن فى أنه كان يعرف كيف يستخدم الكلمات البسيطة ، فمثلا لكى يقول لنا إن الليل قد هبط ، كان هيجو يقول ، كانت الحشائش سوداء ، أية روعة [1] ! » ويكفى إذن أن تتبادل التعابير مواقعها لنلحظ الانهيار الشعرى :

س : كانت تحلم « روت » وبوعاز كان نائما ، وكانت الحشائش سوداء .

ص : كانت تحلم روت وبوعاز كان نائما ، وقد هبط الليل .

(*) تستخدم كلمة Hermetist فى الفرنسية للدلالة على التجربة السحرية الكيمائية التى تعزى إلى هرمس فى التراث اليونانى .

(1) حوار فى صحيفة الفيجارو ، ٢٩ / ١٠ / ١٩٧٧ .

ويمكن أن تكرر هذه العملية التبادلية مائة مرة ، وسوف نحصل على النتيجة نفسها .

فإذا كانت الشاعرية إذن تابعة للمعنى فكيف نقبل حضورها فى نص وغيابها فى نص آخر يحملان نفس المعنى ؟

ويمكن حقيقة الاعتراض على ما أورده بورج ، فتفسيره ليس بدهيا فقد خلط بين السبب (هبوط الليل) والحدث (سواد الأعشاب) ، ولكى نقطع الطريق على كل مناقشة ، فلنأخذ على سبيل المثال صورة شائعة أو على الأقل مألوفة إلى حد ما وتأخذ مكانها فى القاموس . مثل تعبير « شعرات من ذهب » فعلى الرغم من عفويتها فهى لم تفقد كل طاقتها الشعرية ، ونحن نجدها مثلا عند نيرڤال : « وأنا أعطيها تلك القبلة ، لم استطع أن أمنع نفسى من أن أضغط على يدها ، والخصلات الطويلة المضفورة لشعرات من ذهب أزهرت مشاعرى ، ومنذ هذه اللحظة اجتاحنى اضطراب غامض » .

ومرة أخرى نجدها عند مالارميه فى صيغة مختلفة :

« الشمس فوق الرمال .. أيتها المصارعة النائمة فى ذهب خصلاتك ، يستدفئ« حمّام فى استرخاء » .

ويجب أن نعتقد أن هنالك صيغا غير قابلة للنفاد من الوجهة الشعرية .

والاستخدام لايعنى بالضرورة الإتلاف ، والتعبير - الذى معنا - مستخدم إلى حد ما لدرجة أن المعجم الفرنسى يذكره مع شرحه فى مادة « ذهب » عندما يتحدث عن : « شعرات من ذهب أى شعرات شقراء مذهبة » وهنا لو قارنا مرة أخرى التعبيرين نستطيع أن نلحظ فقدان الشاعرية فى التعبير الشارح ، وحقيقة ليس المعجم انجيلا ، وشرحه قابل للمعارضة مثلا من خلال إثبات أن ملامح سيمانتيكية كامنة فى كلمة « ذهب » لم يتضمنها شرحه ، مثل الجمال والندرة ، لكنه قد يكفى فى مثل هذا الاعتراض أن

نكمل الشرح فنضمنه الندرة والجمال ويمكن أن نتابع ونستمر ، فليس هناك شيء داخل المحتوى لايستطيع التعريف أن يتضمنه ، وتبعا لمبدأ « سيرل Searle » ، فإن اللغة يمكن أن تقول كل شيء[1] ، لكن مهما كان كمال الشرح والتفسير فإنه مع ذلك لن يغادر نقطة الصفر فى الشاعرية .

وفضلا عن ذلك فإنه يكفى لحل مشكلة الإبقاء على المعنى المبدئى ، وتطوير المعنى الاستعارى ، أن نقارن عبارة : « شعرات من لون يذكر بلون الذهب » وهى شرح عبارة « شعرات من ذهب » ، وإذا قبلنا على الأقل أن التعبير لايمكن أن يؤخذ بمعناه الحرفى « شعرات من ذهب » ، وهو إذن تعبير مجازى ، أى أنه قائم على أساس علاقة مسببة مثل التشابه بين المعنى الحرفى والمعنى التصويرى فإنه يبقى أن الاستعارة تعبير شعرى على حين أن التشبيه ليس كذلك [٢] .

ويمكن أن نضع كل ترجمة للنص الشعرى على نفس المحك ونصل إلى نفس النتيجة.

والواقع أن أى شرح للنص الشعرى لم يطمح إطلاقا أن يكون هو نفسه شعريا ، وتلك ملاحظة تنطبق على شروح وتعليقات النص الأدبى بعامة التى تعلم أن شكلها الخاص لايحمل تلك الخامة ولا هذه الصفات التى نطلق عليها « الأدبية » التى تعطى للنص قيمته منذ البدء وتجعله أهلا لأن يكون هو نفسه موضعا للشرح . وتلك حقيقة تظل ثابتة أيًا كان المستوى أو الطبقة المعنوية التى يثيرها الشرح . إن اللجوء إلى « المفهوم » بالمعنى الكلاسيكى لمصطلح « المعنى الإضافى » لايغير شيئًا (من قيمة الشرح)

---

(١) أطلق سيرل مبدأ « القابلية للتوضيح » وهو المبدأ الذى بمقتضاه كل ما يمكن أن يراد توضيحه يمكن أن يقال .

(٢) يوجد بالطبع تشبيهات شعرية ، لكن هذه التشبيهات أصبحت شعرية من خلال ظاهرة الانعطاف. Cf. J. Cohen, La comparaiso poetique. Langages 12, 1968.

أيا كانت طبيعة المفهوم وأيا كانت طبيعة ما يلحق بالدوال من قيم تتصل بالقواعد ، أو التحليل النفسى أو الاجتماعى أو الأيديولوجى والتى يمكن أن تظهر جميعها من خلال الشرح دون أن تعطى لهذا الشرح الحد الأدنى من الشعرية . وهذه مسألة ينبغى ألا تكون موضع شك . وإذا كنا نطلق مصطلح الشعر على نص يردد دون ملال عبارة : « أنا أحبك » ولانطلقه على مؤلف مثل « نقد العقل الخالص » . فذلك لأن معايير القيم التقليدية المرتبطة بالمعنى كالغنى والأصالة والعمق .. إلخ . ليست قيما شعرية خالصة .

أما النظرية الحالية الذائعة لتعدد المعنى "Polysémie" والتى تربط بالشاعرية أو بالأدبية بوجه عام ، فكرة تعدد المعنى أى إمكانية تنوع التفاسير الممكنة للنص الواحد ، فينبغى أن نطرح عليها السؤال التالى : كيف تفهم هذه النظرية فكرة تعدد المعنى ؟ وهل التعددية الدلالية قابلة للتحقق أو متحققة بالفعل فى النص الذى معنا ؟ فإذا كانت قابلة للتحقق فإنها تبقى غير متجسدة أمام القارئ أو يتجسد فقط واحد من احتمالاتها أمامه ، وإذا كانت التعددية متحققة ، فيمكن إذن أن نطرح السؤال : هل من الممكن وجود شرح متعدد ومتزامن ؟ نحن نعلم جميعا أنه يمكن للمرء فهم نص فى لغة أجنبية من خلال ترجمته ترجمة كلية إلى لغته ، لكن هل من الممكن أن نقدم للنص ترجمات عدة ومتزامنة ؟ وإذا كان الرد بالإيجاب فهل تظل جميع هذه الترجمات شعرية ؟ إن النظرية ولدت فى الواقع امتدادا خارجيا لتوسع آلية الفكر المنطقى ، غير أننا نطرح كل هذه التحليلات هنا لكى نقول ، إن المجاز الشعرى ، إذاكان هنالك مجاز ، ليس تغييرا للمعنى ، على الأقل فى إطار المفهوم العام لكلمة « المعنى » .

يجب فى النهاية أن ندفع حجة أخيرة ، إذا كانت « شعرات من ذهب » صورة فهى تمتلك إذن باعتبارها صورة ، معنى إضافيا « مفهوما أسلوبيا » يتميز بالصورة كنمط معين من اللغة هو لغة الشعر ، وهنالك مفاهيم موجودة على هذا النحو دون شك ، ولكل مفهوم قوانين الخطاب الخاصة به ومصطلحاته ، هكذا تميزت مفاهيم اللغة الشعرية الفرنسية فى العصور

الكلاسيكية بمفردات مثل « الموجة ، والنسيم ، والموت » وعلى نفس النمط يمكن ملاحظة شيوع صور بعينها ، ترمز للشعرية ، دون أن تكون بالضرورة تفسيرا لها ، ويمكن من خلال الحديث عن التفسير أن نلجأ إلى فكرة « الحشو » فالصورة شعرية لأننا نجدها داخل القصائد ، ونحن فى الواقع بهذا نعكس التوضيح ، فليس لأن الصورة كثيرة التردد فى الشعر تكون شعرية ، لكنها لأنها شعرية فهى كثيرة التردد فى الشعر ، وهذا يعيدنا إلى السؤال : لماذا نعد الصورة شعرية ويعد تفسيرها غير شعرى ؟

ونفس السؤال يثار بالنسبة لكل الصور ، وسوف يكون من الصعب أن نساند أنه لايوجد اختلال دلالى بين الصورة التالية وتفسيرها :

س : تحت قنطرة ميرابو يجرى السين

ص : السين يجرى تحت قنطرة ميرابو

فالفرق الوحيد الذى يقبله اللغويون هو فرق تبادل القنطرة والنهر لموضعيهما فى العبارتين ، لكننا لانستطيع أن نرى جليا كيف يكون هذا الفارق الصوتى البسيط سببا فى هذا الفارق الشعرى بين هاتين العبارتين ، ولسوف نجد هذا الفرق عند تفسير كل الصور التى يعرفها البلاغيون .

وإذا لم نرد العودة إلى النظرية الشعرية القديمة مثل نظرية « موسيقى الكلمات » وإذا أردنا أن تكون الشعرية مرتبطة بالمعنى ، فينبغى إذن أن نقبل أن الجملتين « س » و « ص » هما من الناحية الدلالية متطابقتان ومختلفتان فى وقت واحد ، ومن خلال الاصطدام التقليدى بأحد طرفى الدائرة كانت توجد المشكلة الشعرية ، والشاعر يقول :

الكلمات التى أقولها
هى نفس الكلمات التى تقال كل يوم
ولكنها ليست على الإطلاق نفس الكلمات

« بول كلوديل »

وللخـروج من المأزق لم يبق إلا طريق واحـد ، هو أن ننقل المشكلة إلى مستوى آخر يجب أن « نجدّل » قضية المعنى من خلال إدخال الجدلية فى صلب تعريفها ذاته ، فإذا كان هنالك معنيان ينتميان إلى طبيعتين مختلفتين فسوف يكون من الممكن إذن ، أن نقبل دون تناقض أن يكونِ المعنى مطابقا ومـختلفـا فى وقت واحـد ، وأن (المعنى) فى الشـعـر سيواجـه بالمعنى فى اللاشعر لا باعتباره معنى آخر ولكن باعتباره المعنى الآخر .

أن حلا كهذا لابد أن يتصل أيضاً بقضية « معنى المعنى » وهى قضية تتصل بأرض لانكاد نتقدم فيها حتى نحس بزلزالها . والصعوبات المطروحة تتزايد اليوم وتبدو وكأنها غير قابلة للتغلب عليها ، ولاتطمح الصفحات التالية فى إزالتها ، إنها لاتهدف إلى تأسيس نهائى لنظرية فى المعنى ولكنها فقط محاولة للوصف تهدف إلى إضاءة المشكلة من خلال وصف مشاكل حلها ذاتها ، وهذا الاقتراب الجديد يرتكز على منظورين مترابطين لكنهما متمايزان وهما المنظور الظاهرى الفينومينولوجى ومنظور علم النفس ، الأول يحـاول أن يصف كيف يبدو المستويان ، ومـا الملامح الفـارقـة لكل منهما على مستوى التلقى الآنى والتلقى المتأمل ، ويرصد من خلال هذا ، الظاهرة الفينومينولوجية الملائمة .

وفى هذا المستوى فإن الفرق بدهى ، فالكلمات فى الحقيقة هى هى وليست هى هى فى وقت واحد . ولكى نلاحظ هذا بطريقة أفضل يكفى أن نجرى مواجهة بين عبارتين تحتويان على مصطلح واحد مثل كلمة « ذهب » فى عبارة « شعرات من ذهب » أو « أوقية من ذهب » أو كلمة « خضراء » فى عبارة :

هذا المساء كانت ترتدى جاكتة خضراء :

وبيت رامبو :

حلمت بالليلة الخضراء وبالسحاب المتلألئ

إن الفارق يقفز أمام أعيننا، لكن كيف نحدده ؟ وهنا ينبغي أن نطرح التساؤل حول « شكل المعنى » عند مالارميه حيث تأخذ كلمة الشكل هنا معناها الفونومونولوجي ويظهر المعنى الأصلى لكلمة «الظاهر»، ومعنى الكلمة يمكن إذن أن يكون مستمدا من خلال معنى المعنى ومختلفا من خلال شكل المعنى .

وهنا ملمح «ظاهراتى» ليست ملاءمته موضع نقاش لأن اللغة تقره ويبقى ملمح « الوضوح » فاللغة تقول عن تعبير ما فى نص إنه أقل «وضوحا» أو «غموضا» ولسوف نعود إلى مناقشة هذا التقابل. ولكننا نكتفى الآن بالتذكير بوجوده ، لكى نبنى عليه مشروعية المنظور الظاهراتى الفونومونولوجى للغة ، فنصان يمكن أن يكون لهما نفس المعنى ومع ذلك يختلفان من خلال درجة الوضوح، «وتفسير النص» ليس له بصفة عامة وظيفة سوى العبور بالنص من الغموض إلى الوضوح وإذن فمهمته أن يحافظ على المعنى من خلال تغييره أى أن يحافظ على محتوى أو ذات المعنى وأن يحول شكله أو ظاهره . وهناك ملمح ظاهرى فونومونولوجى آخر للغة يمكن أن نسميه «الكثافة» (التضاد، الحياد» وهذا المصطلح مستعار من إدجار الان بو الذى أقام على أساسه القانون الشعرى الوحيد الموجود اليوم، وسوف نعود إلى مناقشته ، لكننا فى هذه المرحلة من النقاش نريد أن ندخله كمصطلح أولى فى قضية التقعيد للغة الشعرية الخاصة metalangage poetique[1]، ومن خلال هذه الزاوية فإنه لايمكن أن يُعَرَّف، وليس محتاجا إلى التعريف ولكن يمكن أن يوصف بمساعدة سلسلة من الاستعارات .

أن النظرية الكلاسيكية ، ونحن لم نركز على هذا تركيزا كافيا ، تعرف

---

(١) كان « هامبولد » قد أشار إلى فكرة « الكثافة » التى تغلف الكلمات فى القصائد لكنه لم يحدد المصطلح. Cf. Chomsky, La Linguistique Cartesienne.

الصور من وجهة نظر مزدوجة ، بنيوية ولكنها أيضًا وظيفية، أي من خلال علاقتها «بأثر» ما نزيد أن تنتجه ، وهذا الأثر وصف عند «فونتانيي» مثلا من خلال مصطلحات مثل «القوة » «الطاقة» «الحيوية» «الوضوح» «الحياة» وهذه المصطلحات التي يستخدم الواحدة منها مكان الآخر ، هي مترادفات غير محددة ، وهي حقيقة تحدد شيئًا هو اللاتحديد . إن الاستعارات الشائعة ذات طبيعة موسيقية والكلمات الشعرية «تتغنى»، والاستعارة تكون خطيرة إذا هي أرسلتنا إلى دال إيقاعي يتواءم مع مدلوله فالشعر هو غناء المدلولات هو «التفكير المغنًّى» على حد تعبير رامبو، وهذا يعني أن المعنى الشعري يؤثر على المتلقي بنفس طريقة الموسيقى «التوجيه الخارجي» كما يقول فاليري، ومن هذا المعنى يمكن أن نعبر عن الشعر استعاريا، فنقول إنه «غنائي»، ليس لأنه يوضح « الأنا » لكنه لأنه يغني المعنى ، وإذن « فكل شعر » هو « غنائي » والكلمتان في نهاية المطاف يكاد يختلط معناهما .

إن الكلمات ينعش بعضها بعضا ، ويؤثر بعضها على بعض ، وتفرض علينا طريقتها في الوجود ، إن استعارة تالية تتقاطع مع الأولى ، إنها استعارت الظاهرة الفيزيائية الصدى ، ففهم القصيدة يعني أن تدخل في «صدى» معها، لقد أعلن كاند سكي Kandinsky أن: « كل كلمة تنطق (مثل السماء ، الإنسان) تثير كونا داخليا حقيقيا»[1] ومالايحتاج إلى معاناة في الموافقة عليه هو أن هذا الكون يتحقق في الشعر أكثر من النثر ، ففي السياق الشعري تتناعش الكلمات من خلال لون من التفاعل اللفظي الداخلي، إن كلمة «خضراء» في عبارة «ليلة خضراء»، كلمة لها ذبذبات، إنها ترسل لونا من الإشعاع يأتي حتى المتلقي ويحدث اتصالا معه، وفي المقابل فإن كلمات النثر توصف بأنها «مسطحة» «باردة» «ميتة»، وكما يقول

(1) Du Spirituel dans l'art. p. 105.

إزرا باوند:من خلال كلمات الشعر الحية المتوهجة المنتعشة المحرقة تتولد الطاقات الكبرى، إنها «يشعل بعضها بعضا» كما يقول مالارميه، وهى «رموز منتصبة»، كما يقول بارت ، ولقد كتب مرلو بونتى Merleau Ponty: «من المعروف، إلى حد ما، أن القصيدة إذا كانت تحمل معنى أول قابلا للترجمة النثرية ، فإنها تقود داخل روح المتلقى وجودا ثانيًا يجسدها كقصيدة »[1] .

كيف نصف هذا الوجود الثانى للمعنى ؟ إن المؤلف يرى أن هذه المشكلة هى هى فى كل الفنون : « قصيدة ، رواية ، لوحة ، قطعة موسيقية ، هى أفراد أى كائنات ، لايمكن أن نميز تعبير الروح عن معناها الذى لايمكن بلوغه ، إلا من خلال الاتصال المباشر وهذه الكائنات تشع معانيها دون أن تغادر مواقعها الزمانية والمكانية » .

ومن خلال هذه المصطلحات « الإشعاع » و« الصدى » يمكن أن نجد مدخلا لدراسة كائنية : « إن الحساسية الجمالية هى قدرة على التجاوب مع الصدى ، مع الإيقاع مع النظام الخاص للأصوات والروائح والأشكال والصور والألوان التى تنتج بغزارة ظواهر الكون وليس الكون وحده وإنما تنتج أيضًا « الإنسان الحكيم » ، وهنا يمكن أن نجد السر العظيم الذى يربط ظاهرة فيزيائية أساسية خالصة بنظام حيوى كامل (خصائص التذبذب والاستقرار الذاتى) حتى الطبيعة التموجية للظاهرة الفيزيائية يوجد تذبذب سام مواز لها داخل عقل الإنسان الحكيم »[2] .

لكن لندع الآن هذه المشكلة ولنبق فى إطار المشكلة الظاهراتية الفونومونولوجية ، إن ما تعبر عنه استعارة « الصدى » هو قدرة فعل الشعر

(1) Phenoménologie de la perception, p. 177.

(1) E. Morin, Le Paradigme Perdu, p. 119.

، إنه يبعث الديناميكية فى الأشياء ، ويعطيها من القيم مالاتصبح معه مجرد أشياء محبوسة هناك داخل دائرة « اللا – أنا » ويجعلها تجتاز الحدود حتى تصل إلى « الأنا » وتصبح من ثم متحققة .

إن الإجابة على المشكلة الوظيفية التى تطرح السؤال : لماذا الصورة ؟ يمكن أن توجـد أيضاً داخل التحليل الفونومونولوجى ، فوظيفة الصورة هى التكثيف ، فالشعرية هى تكثيفية اللغة ، والكلمة الشعرية لاتغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله ، إنها تعبر من الحياد إلى التكثيف ، وهكذا فإن التحليل يقودنا إلى اكتشاف ملمحين ملائمين للصورية . فهى من الناحية البنيوية شمولية وهى من الناحية الوظيفية تكثيفية ، إنها إذن شمولية لكى تتكثف، وهذا هو النموذج المطروح الذى يمكن أن يتوقف أمامه التحليل، وينبغى أن نتلافى بعض العقبات ، لأنه يبقى أمامنا فجوة لابد من سدها . فالعلاقة بين المصطلحين، الشمولية والكثافة ، ليست بدهية، لماذا يكفى أن نثير النفى المتضمن (فى مفهوم الشمولية) لكى نكثف الخطاب ؟ وابتداء من اللحظة التى تثار فيها المشكلة على هذا النحو يظهر أحد الفروض القائلة بأن حيادية النص غير الشعرى ، لن تكون حيادية أصلية وإنما ستكون مبنية على نتيجة إجراء تحييد قائم على فكرة النفى وكل كلمات اللغة ، على درجات متفاوتة ، يمكن أن تكون موسومة بدرجة من الكثافة ، وبقدرة الفعل ، التى يبدو من النظرة الأولى أنها من خصائص اللغة الشعرية ، وحيادية الكلمات إذن لم تعد إلا أثرا للنفى ، ونفى النفى الذى يحدثه الانعطاف الشعرى لن ينتج عنه إلا أن يعود للكلمات سلطانها الضائع ، هذا هو الفرض الوارد ، لكن لكى نعطيه أساساً تجريبيا ، ينبغى أن نتجاوز المنظور الفينومونولوجى ونرتبط بالواقع ، وكمٍّ من المخاطر التى يمكن أن يقود إليها علم النفس اللغوى ، ولنتساءل عن النظام « الذهنى » لجوهر اللغة .

لقد كتب فاليرى عن مالارميه قائلا : « يمكن أن نقول ، إنه كان ينبغى

للشعر الذى يتميز بصفة أساسية عن النثر من خلال الشكل الصوتى والموسيقى ، كان عليه أن يتميز أيضًا من خلال شكل المعنى»[1]، ما الذى ينبغى أن يفهم من هذا التعبير « شكل المعنى » ؟ إن التحليل قد طبقه من قبل من وجهة النظر البنيوية على السمات الانعطافية والشمولية للمعنى ، ومن وجهة النظر الوظيفية فإن المعنى الشعرى يتميز من خلال كثافته، بقى أن نبحث عن الملامح الذهنية، والموقف النفسى، وهو ما كان يعنيه مالارميه، يقول فاليرى: «بالنسبة له فإن محتوى القصيدة ينبغى أن يكون مختلفا عن التفكير العادى، اختلاف الكلام العادى عن الكلام المنظوم» وهذه العبارة التى أكد عليها ڤاليرى فى غاية الجلاء، فمع الفرق اللغوى بين اللغتين (الشعر والنثر) ينبغى أن يتلاقى فرق فى «التفكير» وهو فرق متعلق بالتمييز النفسى

لقد استهان اللغويون زمنا طويلاً تحت تأثير بلومفيلد Bloummfield وأصحاب المدرسة السلوكية بكل عودة إلى « الذهنية » لكن هذه العودة تعود إلى الصدارة اليوم مع المدرسة الأمريكية[2] ، والواقع أنها لم تفقد الاهتمام أبدا فسوسير يحدد أن « الرمز اللغوى لايجمع « الشىء » و « الاسم » بل يجمع «التصور » و « الصورة السمعية » لكنه فى نفس الحركة يفرض الطبيعة الذهنية للرمز ويطابق بين المحتوى والتصور .

وإذن فإن الفكرة الأولى لاتتضمن الثانية ، والمحتوى هو حقيقة ذهنية، لكن أية حقيقة ؟ لقد أقر دى سوسير دون مناقشة المساواة بين المصطلحين: المعنى = التصور وكان يقول: « ... من وجهة نظر المحتوى أو التصور» (ص ١٥٨) لكن هل هذه المعادلة بدهية؟ إنها حقيقة تصعد إلى أقدم التقاليد ، لقد كان المدرسيون"Scolastique" (*) ينادون بفكرة قريبة من تلك ، وقد

---

(1) "Stephane Mallarmé" Œuvres Pléiade, p. 668.

(٢) أطلق ليش على هذا الاتجاه اسم « الذهنية الجديدة » c.f. Semauties. p. 93.

(*) اتجاه فلسفى ساد فى العصور الوسطى وسادت فيه فلسفة أرسطو فى التدريس .

جسدوا ما نادى به من بعد اللغويون من أوجدن إلى ريتشاردز حيث نجد مرة أخرى التصور مكان المعنى .

وبنفس الطريقة عرف تشومسكى علم الدلالة ، بأنه « علم نظام التصورات الممكنة »[1] ولم يتم التساؤل : إلى أى مدى يكون من المشروع مطابقة الدلالة والتصور ، وهذه الفرضية هى التى سيحاول هذا التحليل أن يسائلها ، « فالتصور » Concept هو بالتأكيد مصطلح نفسى ، وهو يحدد « جوهراً ذهنيا » ولكن لنا أن نتساءل ، إذا كان هو المرشح الوحيد الممكن للقيام بدور الرابط الذهنى للمحتوى .

لقد طرحت النظرية الكلاسيكية المشكلة على أرض مماثلة ، عندما طابقت بين « الصورة » و « التخيل » أى بين وحدة لغوية ووحدة نفسية ، إن التقاليد هنا تصعد إلى أرسطو فقد كان يقول عن الاستعارة : « عمل التخيل يجسد شيئًا يرى » وهذا التصور مايزال حيا اليوم . فنحن ننتظر من « المتخيل » شيئًا محسوسا ، يكمن فى الشكل ، اللون ، الصوت ، الرائحة ... إلخ ، ولنأخذ مثالا بسيطا من أرسطو ، تفسير : « الشيخوخة مساء الحياة » بعبارة « الشيخوخة نهاية الحياة » فعندنا هنا المعادلة مساء = نهاية ، لكن العبور من أحدهما إلى الآخر ، ليس عبورا من تصور إلى آخر ، لكنه عبور من تصور إلى صورة ، من تصور النهاية إلى صورة المساء وداخل هذا التغيير للطبيعة الذهنية للمحتوى تجد الصورة وظيفتها ، وإلا فلماذا يتم اللجوء إلى الصورة ؟ إذا لم يكن للمتكلم هدف آخر غير إفهام التصور ، لماذا يغير « النهاية » إلى « المساء » ؟ لماذا يفرض هذه « الدورة » على المتلقى ؟ إن الدورة لاتتضح إلا من خلال ما يسمى بالصورة الإجبارية ، التى تلجأ إليها اللغة أحيانا لكى تسد فجوة فى قاموس الكلمات

(1) Aspect of the Theory of Syntax, p. 160.

غير المجازية مثل « أجنحة الطاحونة »(*) ، لكن فى حالة « الصور الحرة » التى توجد بها كلمات « حقيقية » لماذا لاتستعمل هذه الكلمات ؟ إن الصورة لن تجد غايتها إلا إذا أجرت تغييرا ، ليس فى المحتوى ولكن فى شكل المعنى ، إلا إذا غيرت التصور إلى صورة والمعقول إلى محسوس ، وبعيد عن ذلك ، هذا « التزيين » الخالص للخطاب الذى لم يكن له من وظيفة إلا أن يجعل اللغة « غائية الذات » autotelique كما يقول المحدثون ، إن الصورة عند قدماء البلاغيين كان هدفها التحويل الذهنى للمحتوى وهى تستبدل المتخيل بالمتصور .

إن التحول فى تغيير المعنى لم يعد كما كان عند القدماء ، ويمكن أن يصور هذا التخطيط الفرق بين المنهجين :

س أ ← ص ١ ← ص ٢

العبور من التصور الأول إلى التصور الثانى

(١) س أ ← تصور أول ← تصور ثان

لكنه العبور من تصور إلى صورة :

(٢) س أ – تصور ← صورة

وهذا التوضيح يبقى مع ذلك غير كاف ، والواقع أن المعادلة رقم ٢ لايمكن تطبيقها إلا فى التقنين فالمتكلم هو الذى يفترض أنه أحل « المساء » مكان « النهاية » الصورة مكان التصور ، لكننا لكى نحل الشفرة تسير المعادلة على العكس فهى تتحرك من المساء إلى النهاية من الصورة إلى التصور والتغيير يتم من المحسوس إلى المعقول تبعا للمعادلة :

(*) يشيع هذا فى كل اللغات ومنها العربية عندما يتم اللجوء إلى كلمة مجازية وتستخدم استخداما حقيقيا مثل « رأس الرجاء الصالح » و « رجل الكرسى » ... إلخ . « المترجم » .

(٣) س أ ← صورة ← تصور

أين الكسب إذن بالقياس إلى المعادلة (١) إذا كانت نقطة النهاية تظل دائمًا هي التصور ؟ علينا أن ننظر في المطابقة بين الاستعارة والتشبيه المضمر أو المقدر وهي أحد أقيسة أرسطو ، فتفسير : « الشيخوخة مساء الحياة » يصبح : الشيخوخة نهاية الحياة كما أن المساء نهاية اليوم ، فمعنا في وقت واحد الفكرة « النهاية » والصورة « المساء » والصورة تستخدم في توضيح الفكرة ، لكن هذا الحل ليس جيداً لأنه يعيد طرح المشكلة من جديد ، إذا كانت الاستعارة تشبيها موجزا ، فمن أين يأتي الفارق الوظيفي بين التعبيرين ؟ وإذا كان التشبيه تفسيرا للاستعارة فكيف نضع في الاعتبار فرق الفعالية ؟ وإذا كانت فعالية القوة تلك ، أو هذه الحيوية التي أسميناها بالكثافة تجد أصولها في التخيل ، فلماذا تظهر في الاستعارة ولاتظهر في التشبيه الذي ما زال التخيل موجودا فيه ؟ إننا ندخل إلى نفس الزاوية الحرجة فالتشبيه والاستعارة هما في وقت واحد متماثلان ومتغايران .

لكن ما يبقى مع ذلك من النظرية الكلاسيكية هو قلق البحث عن الطبيعة الذهنية للمعنى الصوري ، ورفض اعتبار التخيل مجرد إحلال تصوري واعتباره كأنه عبور من التصوري إلى اللاتصوري ، إن مجرد الدعوة إلى الصورة لايكفي ، فإذا كان التخيل صورة فهناك إذن نمطان من الصور ، أحدهما هو محتوى الاستعارة والثاني هو محتوى التشبيه ، وملمح الشعرية يتوخى الصورة ذاتها وينبغي أن نقر بأن هناك صورا شعرية وصورا غير شعرية ، والمشكلة إذن أن نعرف أين يكمن الفارق ؟

لقد وضع علم اللغة منذ القدم تصنيفا للغة تبعا للمعايير الوظيفية ، وبين أنماطها يوجد ما يسمى باللغة « الانفعالية » أو « التأثرية » أو « العاطفية » أو « التعبيرية » لكن ما الذي يقصد بالضبط بهذه اللغة ؟

في تحليله الشهير لوظائف اللغة ، قابل جاكوبسون بين « اللغة الانفعالية » و « اللغة المرجعية » الأولى تتمركز حول المتلقى ، والثانية ، على العكس ، تتمركز حول السياق ، أى حول العالم ، وهذا التحليل يرتكز ، لو تأملنا جيداً ، على تناقض خطير ، فاللغة تسمى فى الواقع « انفعالية » لأنها توضح « موقف الذات الفرد لمن يتحدث إليه » ولنأخذ فى الاعتبار جملة مثل :

١ – « موت والدى ألحق بى كثيراً من الألم »، أو ، « الموقف الحالى يقلقنى » فهاتان الجملتان تتطابقان مع تعريف جاكوبسون للوظيفة الانفعالية . إنهما تعبيران عن موقف الفرد لمن يتحدث إليه ، لكن ، هل تؤديان مع ذلك وظيفة انفعالية؟ وما الفرق بينهما وبين الجملتين التاليتين:

٢ – السماء تمطر اليوم ، أو « الأزمة الاقتصادية تمتد » ، وهما تنتميان وظيفيا إلى « اللغة المرجعية » ؟

ففى الحالتين توضح العبارة حالة شىء يرجع إليه ، وكون المرجع فى الحالة الأولى بطبيعته يعود إلى المجال الانفعالى ، على حين أنه ليس كذلك فى الحالة الثانية ، لايسمح إطلاقا بأن نجعل الحالتين متقابلتين وظيفيا وينبغى هنا أن نميز بوضوح بين « المرجع » و « المحتوى » فالطبيعة الانفعالية لأحدهما لاتنسحب إطلاقا على الآخر ، إن محتوى « القلق » فى عبارة « الموقف الحالى يقلقنى ، يبقى قابلاً للتصور ، حتى ولو كان مرجعه انفعاليا ، إن طبقة من القول لايمكن أن تكون لغويا « مخصصة » انطلاقا من مرجعيتها . لكن فقط انطلاقا من محتواها ، وليس هناك لغة انفعالية حقيقية إلا إذا ، وإذا فقط ، كان الانفعال هو محتوى هذه اللغة ، وجملة ما ، يمكن أن ترسل إلى محتوى وإلى مرجع كلاهما انفعالى مثل قول الشاعر :

أنا المعتم ، أنا الأرمل ، أنا اللامُواسَى

لكن المحتوى يمكن أن يكون انفعاليا دون أن يكون المرجع كذلك مثل قول نرفال :

والكرمة ، حيث تمازجت الأغصان مع الورود

فالمعنى الانفعالى هنا يرسل إلى مرجع مادى .

وهذا الخلط بين المعنى والمرجع يماثله خلط آخر ينبغى التنبه إليه وهو يقع بين المعنى والفعالية المؤثرة على المتلقى ، فجمله مثل « اندلعت الحرب » محملة بفعاليات مؤثرة مكثفة لدى من يتلقونها ، والانفعالية وصف لتأثير المعنى ، وليس للمعنى ذاته الذى يبقى قابلا للتصور والذى يؤكد هذا هو تنوع هذا التأثر ، الألم عند معظم الناس ، ولكن أيضًا ربما عدم الألم بل وربما الفرح عند أنصار الحرب ، وإذن فإن المعنى فى مثل هذه الجملة ثابت ، كما ينبغى أن يكون المعنى كذلك فى كل جملة ذات محتوى انفعالى .

ونخلص إلى أنه إذا كان يراد الاحتفاظ بوجود « لغة انفعالية تأثيرية » فإنه ينبغى أن يقصد بمصطلح كهذا لغة ليس تأثيرها سببا ولاناتجا لمحتواها ولكنه هو « المحتوى ذاته » وينبغى أن نقبل أن بيت نرفال الذى أوردناه الآن ترسلنا الدوال الموجودة فيه « الكرمة ، الأغصان ، الوردة » مباشرة إلى مؤثرات أى أنها لاتفهم إلا من خلال رجوعنا إلى المؤثرات وكونها مجربة فى أذهاننا ، ومن خلال مصطلحات أوستن Austin يمكن أن نوضح القضية قائلين ، إن الوظيفة الانفعالية لا تُصَنَّف لاداخل القيمة الخارجة عن الكلام ولاداخل القيمة الامتدادية له وإنما داخل ما يشكله المنطوق من خلال قيمته الكلامية الخالصة (Locutionory Force)

لايمكن إذن أن نعرف نمطا من اللغة ، مثل اللغة الانفعالية إلا إذا كان المعنى الذى تحمله هذه اللغة مجربا ، وإذا كنا فى موازاة ذلك نقبل أن يكون المعنى الأول لكلمة ما فى اللغة ، هو معنى قابل للتصور ، فإن الصورة

الشعرية هى تغيير للمعنى على الطريقة الآتية :

الدالّ ← التصور ← التأثير

لكننى لا أعلم إذا ما كان تغيير ذهنى كهذا يمكن أن يسمى مجازا ، أو أنه ينبغى الاحتفاظ بهذه الكلمة للإحلال التصورى البسيط ، والمجازات المتطوره diachroniques يمكن اعتبارها إحلالا بسيطا للتصورات ، لكننى مازلت أتساءل لمعرفة ما إذا كان يوجد تزامن Synchronique فى خطوات ظاهرة كتلك ؟

إن نظرية كهذه يمكن أن تكون بسيطة رغم ظاهرها المتشابك وقبل أن نشرع فى الإجابة على الاعتراضات التى يمكن أن تثار ، لنضع أولا النظرية على أشهر قاعدة من الضمان ، فمالارميه الذى يتم الحديث عنه هذه الأيام على أنه رائد الشكلية ، هو فى الواقع مساند للنظرية الانفعالية ، لقد اقتبست له من قبل هذه العبارات الشديدة الدلالة : « إننى أبتكر لغة من شأنها أن تفجر شعرية شديدة الجدة ، أستطيع أن أعرفها بهاتين الكلمتين ، أن نرسم لأثر الأشياء الذى تحدثه لا الأشياء ذاتها » لكن أين يكمن هذا الأثر ؟ يتابع مالارميه : « إن الشعر لاينبغى إذن أن يتشكل من كلمات ، ولكن من أحاسيس ، وكل الكلمات تمحى أمام الأحاسيس » .

هكذا فإن الشعرية المالارمية أبعد من أن تقلص النص إلى بنائه اللفظى ، إنها تركز على المحتوى وهو المشاعر هنا ، وفيما يتصل بطبيعة هذه المشاعر فإنها تحدد من خلال الاقتباس التالى : « إن الشعر يقوم على الإبداع وينبغى أن يؤخذ داخل النفس الإنسانية كما هو ، فى ومضة صافية خالصة ، بقدر ما يتغنى بها ويلقى الضوء عليها ، تشكل متعة الإنسان ، هنا يوجد الرمز ويوجد الإبداع ، وتأخذ كلمة الشعر معناها إنه على الإجمال الخلق البشرى الوحيد الممكن ، وحقيقة إذا كانت الأحجار الكريمة التى نتحلى بها لاتمثل روحا حلوة فليس من المشروع أن نتحلى بها » ،

وهكذا فإن « الشاعرية شديدة الجدة » تتشكل داخل هـذا التحول اللغوى من خـلاله تقدم الأشـيـاء في شكل مـجـرب ، وهنا يكمن مـعنى الرمـز عند مـالارميـه وهنا يثـور سـؤالان ، يتـعلق أحـدهمـا بوجـود هذا « المعنى » ذاته ويتـعلق الثـانى بمحتـواه وسـوف يحـاول التحـليل أن يجيب على كل منهما ولكنه سيكتفى فى الإجابة بتثبيت إشـارات دالة ، للمشـاكل السيكولوجية والاجتماعية والابستمولوجية التى تثيرها هذه التساؤلات والتى تتطلب تطورا طويلا للوصول إلى الإطار الشعرى وربما إلى الأهلية الشعرية .

والسـؤال الأول هو الذى يطرح وجـود مـصطلح آخر فيمـا وراء المصطلح المزدوج « الدال - المدلول » يشـكل ضلعـا ثالثـا فى المثلث الدلالى ويسـمى الموضـوع أو المرجع .

ومبدأ المرجع فى وصف الرمز اللغوى ليس موضـع شك ، ففهم كلمة أو جملة يعنى العبور من الدال إلى المدلول ، لكن المدلول لم يلتقط أبدا كحقيقة ذهنيـة ، فـالمتكلم يسـتـهدف بالضـرورة من خـلال الكلمـات حـقيقـة ، لا وجـوداً لغويا فى ذاته مسـتقلا عن تجربة لفظية أو غير لفظية ، ومعنى كلمـة « مائدة » ليس فكـرة المائدة وفـهم عـبـارة « القـمـر يتـلألأ » ليس مـعناهـا أن نفـهم مواءمـة فعل لاسم ، ولا إسـناد شـىء لشىء لكـن أن نفهم تعلق مجال واقعى بحـقيـقة واقـعيـة ، و« كل وعى هو وعى بشىء مـا » وهذه البـدهيـة حـقيـقة بالنسبة للوعى اللغوى أيضـا فكلمات اللغة قصدية ، إنها تتجه إلى شىء آخر ، إنهـا « تتمركز نحـو » « وضـعت من أجل » شىء ليس لفظيـا ، شىء « هو هنا من قبل » وجاء التعبير ليوضحـه لا لينشئه، وعلم اللغة له الحق - كمـا فعل دى سوسـير ، فى أن يختصـر الرمـز إلى « جوهر مزدوج » لكنه فى هذه الحـالة يكون على المستوى الظاهراتى الفونومونولوجى وهو المستوى الملائم للمـتكلم الذى لايهـدف إلى إنتـاج صـورة سـمـعيـة وإنما إلى إنتـاج صـوت ولايسـتـهدف من خلال الصوت تصوراً وإنما يسـتهدف « شيئًا » أو «مرجعا»

حقيقيا أو غير حقيقى، مجرداً أو مجسدا .

وينبغى أن نفتح قوسين هنا ، فالمرجع الذى نتحدث عنه ، ليس هو « المرجع » الذى يتحدث عنه فريج Frge أى الأشياء الواقعية كما هى موجودة فى ذاتها وتبعا لهذا التفسير الكائنى الأونتولوجى للمرجع فإن كلمة مثل « عوليس » لا مرجع لها ، ما دام « عوليس » لم يكن موجودا ، لكن هذه المشكلة الوجودية لاتهم إلا المنطق ، ونقطة الملاءمة بالنسبة لوجود اللغة هى الرصد الظاهراتى الفونومونولوجى ، وبالنسبة للمتكلم فإن « عوليس » مرجعها شخصية فى « الأوديسا » أى كائن خيالى ، تشكل الخيالية بالتحديد سمة وجوده ، وبالطريقة نفسها فإن المرجع الفينومونولوجى ليس قصرا على الكلمات التى تميز الأفراد ، فكلمة « خضراء » لاترسلنا إلى شعور وإنما إلى مجال للأشياء وبنفس الطريقة ترسلنا كلمة « مختلف » إلى العلاقات بين الأشياء ، فالمجال والعلاقة يشكلان المرجع الخاص للكلمتين .

وإذن فإن سمة كهذه لاتنتمى فيما يبدو إلا إلى المجمل الذهنى للمحتوى الذى يسمى « ممثلا » ، كالإدراكات ، الصور ، التصورات ، أى إلى ذلك النظام للظواهر الذهنية، الذى لايوجد إلا من خلال الالتقاط المباشر للحقائق غير المادية ، وتبعا للتصور التقليدى ، فليست هذه هى حالة الظاهرة الانفعالية ، فالكلمة المجرية ، من خلال كونها كذلك ، يبدو أنها لايمكن أن تقدم على أنها مغلقة على ذاتها ، يمكن أن نقول « تصور الوردة » أو « صورة الوردة » لكن « تأثر » أو «انفعال الوردة» ألا يبدو هذا تناقضا بين الكلمات ؟ فكل تأثر يبدو أنه « مُعاش » أى أنه يلتقط نمطا على نموذج « أنا خائف ، غاضب ، سعيد ، متألم » وكلها حالات للأنا ، التقطت

---

(١) حول هذه المشكلة انظر C.O. Martin, Language, Thruth and Poetry, Chap. VII "Does Literature Refers ?".

كما هى من خلال الوعى الذى ساندها . ويمكن أن نصف الفرق من خلال استعارة مكانية ، كالعرض الذى يستمد من محتواه الخاص موضوعه ، أى باعتباره كائنا خارجا عن ذاته ، فرؤية الإنسان لموضوع غير رؤيته لعينيه ، وعلى العكس لاتستمد اللغة الانفعالية محتواها الخاص إلا باعتباره « موضوعيا » ظاهرة داخلية ، حدثا داخليا بالنسبة « للأنا » التى تقره وعلى أكثر تقدير تختلط به ، وهكذا تفرع محتوى الوعى إلى فرعين ، أحدهما تقديم دون انفعال يقابله « انفعال دون تقديم » والانفعال إذن لايمكن أن يكون مرشحا لدور « المحتوى » لأنه على عكس « التقديم » لايمكن أن يتخذ من شىء ما مرجعا له ، باعتباره شيئًا يتجاوز موضوعيته ذاتها إن مثالا نموذجيا لهذا التصور يمكن أن نقرأه عند الان روب جرييه الذى افتتح حديثه عن الإجراء الاستعارى بهذه الكلمات : « الأساس فى هذه الوحدة الشعورية التى نقبلها أننى أتحدث عن حزن مشهد ما ، أو لامبالاة حجر ما أو غطرسة خاتم ، وأنا أنسى ، أننى وأننى وحدى الذى جرب الحزن أو الوحدة »[1] وسبب هذا النسيان ، كما يقول المؤلف ، هو « الإنسانية » التى تجعلنا نعتقد فى عالم مركزه الإنسان، ونجعل الأشياء الأخرى شعوبا شبيهة بنا ، لكننا يمكن أن نسأله من أين أتى هذا الاعتقاد ، وألا يكمن الخطأ الذى يحمله داخل الإدراك ذاته ، إن روب جرييه ، محا ، دون أن يقول ذلك ، الخبرة الرئيسية لعلم الفينومونولوجى ، اكتشاف ظهور عالم لايختلط بالذات الخاصة كما تقدمه المعرفة .

إننا ينبغى هنا أن نعود إلى الكتاب الرئيسى لمرلوبونتى Merleau Ponty « فينومونولوجى الإدراك » ، الذى سأقتبس منه عدة استشهادات ، لكنها لاتغنى مع ذلك عن قراءته ، وأنا أذكر مع ذلك ، أن التجربة

---

(1) Pour un nouveau Roman.

الفينومونولوجية ، تبحث عن الوصف « الخام » للتجربة ، كما تعطى نفسها قبل التركيب أو التفكير أو المعرفة وعلى عكس « العلم » فهى تبحث عن العودة إلى الظاهرة الخالصة التلقائية ، وهى تكتشف هناك المشاعر كفعل « للجسد الخالص » لا هو فى ذاته ، ولا من أجل ذاته ولا من خلال التفكير ، ولا من خلال الشعور ، وينبغى أن يوصف داخل نموذج الكائن الأساسى والمبهم الذى هو كونه .

« هكذا يبدو « الشىء » باعتبارها طرفا علائقيا لجسدى ، أو بصفة أعم لوجودى الذى لايمثل فيه جسدى إلا البناء المثبت ، ويتشكل الشىء من خلال تفاعل جسدى معه ، إنه لايوجد له أولاً معنى لكى نفهمه ، بل يوجد له بناء قابل لأن يستلهمه الجسد لإدراكه ، وإذا أردنا أن نصف الواقع كما يبدو لنا ، من خلال التجربة الإدراكية ، سنجده محملا بأحكام بشرية (ص ٣٦٩) ، إن الحكم على السماء المغطاة بالحزن ، لم يلتقط إذن من خلال الوعى باعتباره إجابته الخاصة على انتعاشه هو المحايد، لقد قرئ مباشرة فى صفحة السماء كأنه صفتها الخاصة ، لقد انتعش من ذاته كالرائحة ، وينبغى أن نميز هنا ثلاث لحظات (١) إدراك سماء رمادية ، (٢) تجربة الحزن ، (٣) حكم بالسببية يربط بين ١ ، ٢ ، إنه من خلال حدث واحد للوعى نلمح الذات السماء وتجرب الحزن ، فالسماء حزينة كما أنها رمادية ، إن الإدراك الأصلى الوهلى « غير الخاضع للتنظير والتفكير » لم يعد يلمح « الرمادى » كلون ، لكنه يلمحه كحزن ، هكذا كتب هيدجر : « أن يكون المرء داخل إيقاع انفعالى ، ليس تابعا بالدرجة الأولى لشىء فيزيائى ، ولا ذلك فى ذاته شىء ضمنى داخلى يتسرب إلى الخارج بطريقة غامضة ويترك تأثيره على الأشياء والأشخاص ، أن الإيقاع الانفعالى لايأتى لا من الداخل

ولا من الخارج ، لكنه يصعد كنمط للوجود فى الكون من هذا الكون ذاته »[1]
ويبقى حقيقيا أن هذا « التجريب » ليس مغايرا للإدراك ، وأن المرء يستطيع أن يلمح السماء فى وقت واحد رمادية ومحايدة ، لكن هذا يعنى أن هناك إدراكين كما أن هناك صورتين ، وهناك نمطان أو بتعبير أدق قطبان لتجربتين ، تجربة « خام » غير مكتملة ، وتجربة تأملية اكتمالية، وهما قطبان للرؤية أو للوعى بالعالم ، وعبارة « السماء حزينة » تتعلق بالوعى الاكتمالى باعتبارها جملة انعطافية ، وهذا النمط من الوعى هو دون شك الوعى الذى يتشكل طبيعيا عند « الناضج المتحضر » وكل وظيفة الشعر لاتظهر إلا على أنها نقل ذهنى ، تغيير للوعى المكون عبر وسيلة الكلمات ، عودة إلى الاتصال بالعالم الذى يتكشف محملا بما أسماه مرلو بونتى « المعنى الحيوى » أو « الوجودى » وهو معنى سرعان ما تجده الكلمات عندما يعطيها التصور الفنى الطاقة والمجاز كمرحلة ثانية من مراحل الصورة ، أى باعتباره تخفيضا للمجاوزة التى يستعملها ولم يعد « كلمة فى مقابل كلمة ».

فأن نفهم قول بودلير :

« كانت السماء حزينة وجميلة كأنها مذبح هائل للقرابين »

أن نفهم هذا البيت ، ليس معناه أن نحل تصوراً محل آخر ، وأن نفسر كل كلمة بكلمة أخرى ، فهذا حل يبدو فى وقت واحد بائسا وغير مفيد ومكلف ، إن القراءة الشعرية دون شك تغيير ، ولكنها تغيير جذرى ، لأنها تغير من نمط إلى نمط فى نظرتنا إلى العالم وفى علاقتنا بالأشياء ، فرؤية السماء حزينة هو نمط أساسى فى الرؤية والشاعر لايصنع شيئًا على الإطلاق إلا أن يقول الأشياء كما يراها . إن التحليل يقودنا إذن إلى التمييز بين نمطين من التجربة ، أحدهما محايد والآخر مكثف ، الأول تصورى والثانى تأثرى ، ولكن القول بوجود إدراك أو صورة تأثرية يقودنا إلى أن

(1) Sein und zeit. p. 136.

نناقش موقع التأثرية ذاتها . فقراءة القصيدة أو فهم القصيدة يعنى أن تحس المعنى واللغة الشعرية لاتصنع معنى إلا إذا قلقت بتجربة هى الظهور نفسه لهذا المعنى ، لكن سؤالا يثار ، إذا كانت قراءة نص ذى إيقاع حزين هو تجربة للحزن فهل هو دلالة على الكائن الحزين بنفس القدر الذى تدل عليه الكآبة والإحباط ؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب فكيف يتفق هذا مع الشعور بالمتعة الشعرية ؟

وهنا نجد مشكلة تتعلق بمباحث الجمال النفسية لم يطرح حولها المتخصصون قدراً كافيا من الأسئلة ، إن مسرحيات تشيكوف تتنوع جميعا حول موضوع واحد ، التبرم بالحياة ، ولايمكن أن يتم التذوق الأصيل لنصوص هذه المسرحيات إلا من خلال هذه التجربة الإيقاعية التأثرية التى يضع كل فن تشيكوف أهدافه من أجل إيصالها إلى المتلقى ، لكن هل يحس الممثلون فى « الأخوات الثلاث » بالتبرم ؟ وإذا كانت الإجابة بالنفى فإننا نكون إذن قد تخطينا عقبة جديدة ، كيف يمكن أن يكون الموضوع الواحد ، تجربة التمييز وغير تجربة للتبرم ؟ والإجابة هنا تتطلب مرة أخرى التميز بين نمطين من التجربة ، إحداهما عيشت عاطفيا ، وتلك هى العاطفة بالمعنى الأصلى مع كل ظواهرها النفسية التى يقول عنها و . جيمس W. James بحق إنه بدون هذه الظواهر تكون العاطفة مفرغة من جوهرها ، وثانيتهما مجردة من كل صدى خارجي واع ، أى أنها تجربة دون أن تكون معاشة ، وقد أشار ڤاليرى من قبل إلى ضرورة هذا التمييز ، فإذا كانت وظيفة القصيدة هى أن « تنتج عاطفة » فإنه يبقى أن تلك العاطفة المنتجة عاطفة خاصة متميزة « ومن المهم لنا أن نفرق بوضوح ما أمكن بين العاطفة الشعرية والعاطفة العادية »[1] .

---

(1) "Propos sur la Poésie" Œuvres. Peliad 1, p. 1363.

ويقول مرة أخرى : « هنا تكمن خاصية من أكثر الخواص غرابة فى الفن ، وهى تلك التى تجعل شيئًا ما حساسا ولكن ليس بنفس طريقة الحساسية العادية[1] » وهذا النظام الخاص للحساسية يحدده ڤاليرى فى كلمة : « إنها حساسية الكون تلك التى تشكل الخاصة الشعرية »[2] ، وهى عبارة تلخص الموضوعين اللذين يتناولهما تحليلنا ، « شمولية » و « موضوعية » التجربة الشعرية .

وقد ميز ميكيل دفرن Mikel Dufrenne بدوره بين هذين النمطين فسماهما « العاطفة » و « الإحساس » ، « فعاطفة الخوف غير الإحساس بالخوف ، إنها طريقة ما فى رد الفعل للرعب عندما يلتقط كخاصة لعالم ماثل ، وفى الصراع داخل عالم الرعب ، وبنفس الطريقة فإن البهجة ليست هى الشعور بالفكاهة ، لكنها الوسيلة التى تخترق بها عالم الرعب وأيضًا فإن الرعب أو الشفقة ليسا هما مشاعر « المأساة » لكنهما ردود أفعال توضح الطريقة التى ترتبط بها داخل عالم « المأساة » من خلال مشاركتنا لأبطالها »[3] .

أما مرلان بونتى ، فقد جسد المصطلح الثالث الواسطة بين الموضوع « فى ذاته » والوعى « لذاته » فبما أسماه « الموضوع الذى يحس بكل ما عداه ، والذى يحدث الرنين لكل صوت ، والنموذج لكل لون والذى يُزوِّد الكلمات بمعانيها الأولية الخام بالطريقة التى يتلقاها بها » (ص ٢٣٧) ويبقى أنه بالنسبة له فإن هذا المعنى ليس معاشًا بالدقة ، ولنقيس من تجارب ورنر Werner حول التوازى الفعلى ، فقد كتب : « إن كلمة « ساخن » مثلا ترمز إلى لون من تجربة الحرارة يصنع حولها هالة معنوية وكلمة « صعب » تثير لونا من الصلابة فى المرحلة الأولى وليس إلا فى المرحلة الثانية

(1) "Nécessité de la poésié" Œuvres, Peliad 1, p. 1389.

(2) Propos sur la poésie". Ibid. 1363.

(3) Phénomenologie de l'expérience esthétique, 1, p. 469.

التى تنخلع على المجال السمعى أو البصرى وتأخذ صورتها كرمز أو كمفردة ، إن الكلمة إذن لاتتميز من خلال الموقف الذى تدل عليه ، وهى فقط عندما يمتد وجودها تظهر باعتبارها صورة خارجية ويظهر معناها باعتباره تفكيراً »[1] (ص ٢٧٢) ، لكن تجربة الحرارة أو الصلابة التى تصنع معنى الكلمة ، تبقى متميزة عن التجربة الواقعية : « ليست المسألة هنا تخفيض معنى كلمة « ساخن » إلى شعور بالحرارة لأن الحرارة التى أحسها وأنا أقرأ كلمة « ساخن » ليست حرارة شعورية ، إنه الجسد فقط الذى يتهيأ للحرارة » (٢٧٣) .

وبنفس الطريقة يقال إن الصورة ليست هى الإدراك أيا كان ما تحمله من محتوى ، لأنها تطرح موضوعها على أنه غير واقعى (كما يقول سارتر) وكذلك التجربة الشعرية لأنها لم تُعَش كحدث أو كحالة للذات لكن كقيمة موضوعية وهى موسومة باللاواقعية ويمكن أن يقال صورة تأثرية أو تأثير صورى ، وهو ما دعاه بودلير « حساسية الخيال » وهذا لايعنى أنها « مختلفة » أو « ألعوبة » إنها تبقى تجربة حقيقية ولكنها من بعض الزوايا « متميزة » ، يمكن إذن الحديث عن نوع من « التمييز النفسى » يتم من خلال إيقاف الحركة a putting out of gear الذى يفكك التجربة عن ردود الأفعال الخالص للجهاز البشرى التى ترتبط فيما بينها بالاستجابة للحاجات الحيوية ، والاستعارة الحسية هنا لكى تساعد الوصف ، إن تجربة كهذه سيقال عنها إنها وسط بين الذات والمعرفة ، فلا هى متطابقة مع الذات كشىء معاش ، ولا هى خارجة خروجا كليا عنها كالشىء « المعلوم » لكنها فى نصف المسافة لأنها على اتصال بطرفى الأنا واللاأنا [2] .

---

(١) مطابقة المعنى الوهلى للكلمة مع « الموقف الذى تدل عليه » شديد القرب من نظرية أو سجود التى سنتحدث عنها فى الفصل القادم .

(٢) يقول مرلان بونتى : « أن تعيش شيئا ما ليس معناه أن تتطابق معه ، ولا أن تفكر فيه من جزئية إلى أخرى » .

هل هذا النمط من التجربة الذى يشكل المعنى الشعرى ، هل ينبغى أن نواصل تسميته « التجربة التأثرية أو الانفعالية » ؟ وإذ أردنا أن نعطى لهذه المصطلحات معناها الأصلى الذى تتميز به كل أنواع التجربة ، فسوف يبقى أمامنا التخوف من ألا يكون مرجعها التجربة المعاشة وأن يكون التعبير « اللغة التأثيرية » أو « المعنى الانفعالى » لايرسلنا بسهولة إلى « التعبير عن المشاعر » وربما يكون البحث عن « المفهوم » الذى يوجد وراء المصطلح ، مفيدا كما صنعت فى بناء لغة الشعر ، لكن ربما يكون من الخطأ أن نستخدم كلمة جرت عادة اللغويين على استخدامها تحت عنوان « المعنى الثانوى » دون تحديد إن كانت كلمة « المعنى » ذات طبيعة تصورية أو غير تصورية ، وحتى عندما نحدد المصطلح فنتحدث عن « المفهوم التأثرى » فنحن لانعلم إن كان التأثر يرجع إلى موقف المتكلم ، أو إلى تأثير إنتاجه على المتلقى أو على العكس من ذلك يرجع إلى المحتوى التأثيرى فى ذاته ، ومن أجل هذا فسأحاول هنا أن أقلّص من استخدام هذا المصطلح دون استبعاده ، وإذا عدت إلى استخدامه فسيكون دائمًا تحت عنوان « المعنى التأثرى » كما كان يستخدمه أوسجود "affective meaning" ، وأنا أغامر إذن بمصطلح جديد لأشير به إلى نمطين للمعنى تصورى أو إشارى فى مقابل تأثرى أو مثير للعواطف ، وإذا كنا نقول معنى مثير للعواطف "Sens Pathétique" فنحن لانعيد المصطلح إلى جذره « يثير المشاعر » ، وقيمته لن تكون مختلفة فإن الشعر الغنائى فى معظم نماذجه يستخدم مصطلحات هى فى ذاتها « تأثرية » وعلى الشاعرية أن تبحث عنها يوما ، والتساؤل الذى يهدف إلى معرفة ما إذا كانت « المثيرات » بسيطة أو مركبة ، وإذا كانت مركبة فهل يمكن أن تخضع للتحليل كوحدات أولية ، كل هذا سنختبره فيما بعد خلال الحديث عن منهج أوسجود الذى يقترح نمطا من التحليل كالذى أشرنا إليه .

بقى أن نواجه صعوبة أخيرة تتصل بتسمية هذه المصطلحات،

فالشاعرية تستخدم « لغة يفسر بعضها بعضا » وهذه اللغة فى ذاتها تصورية فأن نقول إن « الأحمر » يعنى « العنف » مشروع من حيث إن التجربة الموازية للاستخدام الشعرى لكلمة « الأحمر » هى فى ذاتها حقيقة يمكن أن تكون مرجعا للتصور ، لكن من الوارد أن نغامر فنقع فى الأُخْدود القديم ونعتقد أن كلمة « أحمر » هى هنا لكى تعنى مفهوم العنف ، وهنا يكون لنا الحق أن نقول مع بريتون : « لو أراد الشاعر أن يقول « العنف » لقالها » فإذا لم يكن قد فعل ذلك ، فإن هذا يعنى أن هذه الكلمة فى السياق العادى لها مفهوم محدد على حين أن « أحمر » فى السياق الشعرى ، داخل ومن خلال الصورة ، ترسلنا إلى محتوى مثير أى تجعلنا نحس عنف العالم داخل نمط من شبه التواجد ، وهو الإحساس الذى يجعل كل الفن الشعرى وظيفته الوحيدة ، إيقاظه .

إن الشعر لغة مثيرة ، وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللغة غير الشعرية ، إن التقابل بين مشير / ← مثير هو الملمح الوظيفى الملائم للتقابل شعر / ← لاشعر ، واللغة العلمية (أو الاستعمال العلمى للغة السائدة) هو دائمًا تصورى ، والشعر والعلم يحتلان قطبى المحور ، الذى يمكن أن تنتظم داخله أنماط الخطاب الأخرى التى نسميها « الخطاب العادى » فهى توجد على هذا المحور على مسافات مختلفة من أحد القطبين تبعا لطبيعتها الخاصة ، فاللغة المكتوبة من خلال أهدافها التعليمية هى دون شك قريبة إلى حد ما من القطب التصورى ، وإلى هذا يلجأ التحليل عندما نقابل بين الشعر واللغة العادية .

لكن اللغة التصورية تبدو وقد أحرزت تقدمًا حاسمًا ، فمعجمها ، على الأقل بالنسبة لأغلبية الكلمات ، يمتلك معنى مستقرا إلى حد ما ، داخل الجماعة ، وليس هذا هو الحال بالنسبة للغة التأثرية ، أليس قولنا فى التفسير الداخلى للغة الشعرية إن أحمر = العنف ، وأخضر = السلام يمثل دليلا على الصدفوية ؟ من سيعارض أولئك الذين يرفضون أن يمنحوا هذه

المصطلحات أى معنى من هذا القبيل ؟ يمكن فى بعض الحالات أن نجيب هؤلاء من خلال استثارة اللغة ذاتها ، فصور الاستعمال الشائعة مثل « أفكار سوداء » أو « حياة وردية » تؤكد القيمة التأثيرية لهذه الألوان . إن تفسير القاموس (الفرنسى) لكلمة مثل rondeur «الصفاء» باعتبارها مرادفة لكلمة bonhomie « طيبة القلب » لدليل على أننا فى الشكل الشائع لا نرى إلا تساوى بعد النقاط عن المحور وذلك ضرب من سهولة تطور الشكل الذى يتحرك بطريقة مستمرة دون أن يتردد كما هو الشأن فى المربع والمثلث.

وإذن فإن الكلمات بالتحديد ليس لها ملجأ تأخذ فيه خصوصيتها وتدخل فى التصورية إلا فى الشعر ، وعلى الأقل فى الشعر الحديث .

ولكن كيف يحل المتلقى شفرتها ؟ للإجابة على هذا السؤال ، لابد أن نبحث عن أسس الشفرة الشعرية ، وأن نفتش عن جذورها .

* * * *

إن مجمل المعانى الشعرية التى تحملها كلمات اللغة ترتكز على أساس مزدوج . (١) المرجع ، (٢) الدالّ ، ولنبدأ بالمراجع التى لها دور رئيسى ، وتلك يمكن أن نجد لها أصلا ثلاثى الأبعاد ، (أ) طبيعى ، (ب) ثقافى ، (جـ) شخصى . وكما سنرى فإنه لايمكن استبعاد أحد العناصر عن العناصر الأخرى .

(أ) طبيعى :

ينبغى أن نعود هنا مرة ثانية ، إلى « فينومينولوجى الإدراك » لمرلان بونتى ، وهو كتاب خصص كله لتوضيح « المعانى الوجودية » التى تحملها الأشياء بصفة أساسية ، وقد أطلنا فى الاقتباس منه إلى حد ما : « بالنسبة للتجريبيين ، فإن الوجوه والأشياء الموحية ثقافيا ، مدينة فى طاقتها السحرية لتحولات ومعارضات الذكريات ، إن العالم الإنسانى لايمتلك المعنى

إلا مصادفة وليس هناك إطلاقا داخل الجانب المحسوس من مشهد أو من موضوع أو من جسد ما يحتم عليه أن يحمل معنى البهجة أو الحزن أو الحيوية أو الموت أو الرقة أو الخشونة » (ص : ٣٢) لكن مالايدركه التجريبيون هو الدور الخالص للجسد وهو كونه مرنانا كاشفًا لكل الذبذبات التى يتصل بها ، إنه هو الذى يعطى للكيف الحسى لونا من الأساس « الإنمائى المتحرك » لكننا لو أعدنا للجسد الخالص دوره داخل عملية الإدراك فسوف يبدو إذن أن كل « هذه المعارضات ، كل هذه التلاحمات ، كل هذه التحولات ، إنما بنيت على خصائص جوهرية » ، هذه « الخصائص الجوهرية » وهذه « الإسنادات الأنثروبولوجية » تظهر داخل كل الإدراكات لكن من الحق أن يقال إن درجة كثافتها تختلف تبعا للموضوعات والسياقات إن مرلان بونتى يستشهد بالشعراء والرسامين وجلساء المرضى للتأكيد على فكرته (فى وجود دور الجسد المرنانى الكاشف) فيقول : « عند الأشخاص العاديين ، وخاصة على مستوى المعامل ، فإن « التواجد الحسى » ليس له معنى حيوى ، ولايؤثر إلا قليلا على الحركة العامة ، لكن المتعرضين لتجارب فى المخ أو المخيخ ، يبدو لهم واضحا ما يمكن أن يكون تأثير الوجود الحسى حول اختلاجات وتحرك العضلات ، إن لم يكن تأثيره على الموقف بعامة ، فإشارة حركة الذراع التى يمكن أن تتحذ مؤشرا على الاضطراب الحركى تختلف فى درجتها واتجاهها تبعا للحقل المرئى المؤثر ، الأحمر ، الأصفر ، الأزرق ، الأخضر ، وبصفة عامة فإن الأحمر والأصفر يؤثران فى إبعاد الذراع خارج الجسم ، والأزرق والأخضر فى تقريبه من الجسم ، وبصفة عامة فإن التقريب يعنى أن الجهاز الجسدى ينجذب نحو العالم والإبعاد يعنى بالعكس أنه يلتف حول محوره ، إن « التكييفات الحسية » إذن لاينبغى أن تتقلص لمجرد تجربة ذوات معينة وحالات معينة ،إنها تتفتح مع الحركية البصرية المغلفة بالمعانى الحيوية » (ص ٢٤٣) وها هى القيم التأثرية لبعض الألوان : فالأخضر بصفة عامة لون « مريح »

ويقول من أجرى عليهم الاختيار : « إنه يعيد تشكيلى فى ذاتى ويضعنى فى سلام » ويقول عنه كاند نسكى : « إنه لايطلب منا شيئًا ولايدعونا إلى شىء » والأزرق يبدو كما يقول جوته وكأنه « يستسلم لنظرتنا ، وعلى العكس فإن « الأحمر » يخترق العين كما يقول جوته ، إن الأحمر « يمزق » و الأصفر « يخز » كما يقول أحد من أجريت عليهم تجارب جولدستان » (٢٤٤) .

والنفسيون من أنصار نظرية الشكل أو الصيغة « الجشتالت » (Gestaltheorie) يوافقون بدورهم على وجود هذه « الكيفيات » التأثيرية الطبيعية فالنظرية ترى أن « الأشياء لها فى ذاتها ، وبفضل بنيتها الخاصة ، وبعيدا عن أى تأثير داخلى للذات التى تلحظها ، خصائصها الذاتية ، مثل الغرابة ، أو الهدوء أو الرقة ... إلخ [1] » أما مدرسة لبزج فتذهب إلى أبعد من هذا « إنها تبحث عن إعادة اكتشاف الدلالة التأثيرية فى الشكل الأولى ، فى مجمل بثّه ، وبدون توقف أمام الكيفيات المختلفة للأجزاء ، وهكذا أظهر فوكلت Volkelt من خلال دراسة لرسوم الأطفال أن الأشياء ، خاصة عندهم « لها حقائق لمسية وانفعالية » .

وينبغى أن نتذكر كل هذه الشهادات داخل قراءتنا الشعرية ، ويمكن لنا أن نقول إنه إذا كان الأزرق لونا هادئا ، فإننا يمكن أن نفهم لماذا قال مالارميه « الوحدة الزرقاء » وإذا كان اللون الأخضر يفضل الحركة نحو الأشياء ، لماذا مزج بودلير هذا اللون بالحب فى قوله :

لكنها الجنة الخضراء للعشق الطفولى

وإضافة إلى هذا ، فإذا صح أن لكل كيفية محسوسة امتدادات متنامية متحركة فإن ظاهرة التداعى التلقائى للحواس "Synesthesie" تجد تفسيرها فى أنها مرتبطة بمزج امتداد من هذا النوع لانبعاثات حسية

(1) G. Guillamaume. Psychologie de la forme, p. 190.

مختلفة المصادر ، والواقع أنه بالنسبة لعلم الفينومينولوجى ، فإن ظاهرة التداعى التلقائى للحواس لاتبدو خارجة عن القاعدة ، وإذا كنا لانلحظها فذلك لأن المعرفة العلمية تتجاوز التجربة ، ولأننا نسينا كيف نرى أو نسمع أو على الإجمال ، كيف نحس ، على حد تأكيد مرلو بونتى . والشاعر إذن ، هو ذلك الذى لم ينس كيف يحس ، ومن أجل هذا فإنه يشكل ذلك التزاوج بين الكلمات الذى يبدو غريبا لأولئك الذين فقدوا الذكريات ولم يعودوا يرون فى الكلمات إلا تصورات ، وهذه هى « التراسلات » التى تحدث عنها بودلير فى قصيدته التى تحمل هذا العنوان ، لكن ظاهرة « التراسلات » لاتتوقف عند الكيفيات الحسية الخالصة ، ويمكن أن نعمم المصطلح ونصل به إلى مجسدات هذه الكيفيات التى تتجلى فى « الأشياء » أو « الأحداث » ، وسنكون إذن مع « التراسلات » التى تشكل مفتاح المرحلة الثانية فى الصورة ، ومن هنا تتقلص المجاوزة ويتقلص المنطق الذى يحدد الشعرية ممتدة من النموذج المثالى إلى النموذج التركيبى ، ومن الكلمة إلى الخطاب ، لكن علينا أن لانسبق الأحداث .

إن طبيعة القيمة التأثرية يمكن لها أن تتصنف فى ذاتها تبعا لكونها مباشرة أو غير مباشرة ، وفى الحالة الأولى ، والتى أشرنا إليها من قبل ، تنبعث الذبذبات الجسدية التى تشكلها مباشرة من المنشط تبعا لبنيته الداخلية ، فانبعاث العنف من اللون الأحمر متصل اتصالا مباشرا بالإثارة العصبية التى تتلاقى مع ذلك اللون ، لكن الربط الامتزاجى بين الأحمر والدم لايفعل إلا أن يقوى هذا الشعور من خلال سياق مزدوج (الحمرة ← الدم ← العنف) وسياق كهذا يبدو سياقا طبيعيا (غريزيا) لايدين فى تكوينه بشىء للثقافة . وبنفس الطريقة يمكن أن يعنى « الأخضر » الطزاجة والراحة ، من خلال ذاته ، ومن خلال امتزاجه بلون النبات ، والامتزاج هنا أيضًا طبيعى غريزى وهذ لايعنى كونه عالميا عامًا ، مع أنه كذلك فى المثالين السابقين ، فالدم أحمر والعشب أخضر فى كل زمان ومكان ، وكذلك الشأن

بالنسبة للون الأسود ، لون الليل الذى يمتزج داخل تجربة الذاكرة بالخوف والموت » هكذا كان يرسم القدماء فى أشعارهم أرض أسلافنا ، وهكذا صور التلمود آدم وحواء وهما ينظران فى رعب إلى الليل وهو يغطى الأفاق والخوف من الموت يجتاح قلبيهما المليئين بالرعب » (١) .

لكن بالنسبة للأصفر ، « اللون اللاذع » ، فمن الممكن أن يكون ذلك اللون قد قوى هذا الإحساس فيه من خلال ارتباطه مع الليمون ، وهذا الارتباط الشديد إذن لايوجد فى الثقافات التى لاتعرف هذه الثمرة ، كما أن كل المجتمعات مثلا لاتستخدم الطباق وهذا يجعلنا نفهم بعض الاستعارات المستمدة من الطباق والتى تحدث عنها ليفى شتراوس قائلا إنها « تتصنف بطريقة دلالية فى قائمة هى قائمة العنف والاضطراب والفوضى »(*) . ويبقى مع ذلك أن نقول إن تصنيف الطباق فى قائمة العنف تصنيف طبيعى غريزى ، وينبغى إذن ألا نخلط بين صفتى « طبيعية » و « عامة » أو على الأقل ينبغى أن نقرن فرضية العمومية بالاحتمالية أو الضعف كما تصنع الدلالية الحديثة التى تصف كل لغة بأنها « شبه عمومية » (أو ذات عمومية خاصة) بالقياس إلى العمومية المطلقة .

(ب) ثقافى (البعد الثانى من الأبعاد الثلاثية لمرجعية المعانى الشعرية)

كثير من المؤلفين يرجعون القيمة النفسية للون الأسود إلى أنه فى ثقافتنا يأخذ الحداد الشكل الأسود ، وهذه القيمة ليست إذن إلا مرادفا لشفرة رمزية فى ثقافة ما ، ويستدلون على هذا أنه فى ثقافات أخرى ، كالثقافة اليابانية يأخذ الحداد اللون الأبيض ، وهذا ممكن ، خاصة أن الأبيض يقتسم مع الأسود فى عالم الألوان ، الصفة الأكروماتية

---

(١) أشار ديوراند فى كتابه « البنية الأنثروبولوجية للمتخيل » إلى أن كلمتى « الموت » و « السواد » متحدتان فى بعض اللغات الهندية .

(*) فى الفرنسية تعنى كلمة Tabac ، الطباق أو التبغ ، وفى الوقت نفسه تعنى اللكم والضرب .

(التى تنفذ منها الألوان دون تحليل) ولاتوجد أمثلة أخرى ترمز للموت من خلال اللون ، ويمكن أن نتساءل مرة أخرى إذا كانت فروق الدوال لاتعكس فروق المدلولات ، فإن الموت لم يكن له فى المجتمعات اليابانية القديمة الإحساس التراجيدى الذى نملكه نحن الآن ، وملكات الغرب كن يرتدين أيضًا اللون الأبيض للحداد ، والرمزية هنا واضحة ، فالأبيض دال على « نفى الموت » فى خلود الملكية » « مات الملك ، يحيا الملك » وهو عبارة تعنى أن المملكة لم تمت ، وأخشى أن أعتقد بطريقة شخصية أن القيمة التأثرية المرتبطة باللون الأسود ، قيمة ذات أصول ثقافية (وليست غريزية طبيعية) ، إن كل ثقافة تنغرس جذورها داخل الطبيعة التى تنتمى إليها ، وتقوى بعض جوانبها لكى تشكل فروقها الخاصة المميزة ، فالكاتدرائية ، والهرم ، والنصب الحجرى ، ليس بينها شىء مشترك ، سوى أنها أشياء ممتدة امتداداً رأسيا ، وينبغى أن نسأل علماء السلالات ، إذا كانت هناك ثقافات تمثل فيها هذه الامتدادات (أعلى – أسفل) شيئًا يؤثر تأثيراً قويا على علاقتنا بالعالم ، ونحن من الناحية الرمزية نجهله أو نعكسه – ومن المحتمل فى هذه الحالة ، أن يكون التأثير الثقافى رمزا لتقوية حدث طبيعى غريزى ، وتبقى مع ذلك حالات ، ممن تنتمى إلى أصول « ثقافية » خالصة فى معناها دون شك ، مثل استخدام النازية للصليب المعقوف ، دون أن يكون رابط بينها وبين السفاستيكا الهندية التى كانت تتخذ من هذا الصليب المعقوف رمزا لها .

إن هذا النمط من المشاكل ، يبدو مع ذلك ، أقرب إلى الأنثروبولوجيا منه إلى الشعرية التى لاتستطيع فيما يخصها إلا أن تؤكد قابلية الإدراك المتفاوتة للنصوص الشعرية تبعا لأصولها .

هناك سمة طبيعية إذن ، والشعر ناقل ثقافى والترجمة ممكنة ، وسمة ثقافية والقراءة محوطة بهواء ثقافى معين ، وبودلير لن يكون مقروءًا بالمعنى الحقيقى إلا فى الغرب ، وهذا شىء يؤسف له ، لكن الواقع لايكذب إطلاقا الفطرية الدلالية الشعورية ، إن المحدودية التاريخية الجغرافية لشفرة ما لايمنعها من أن تؤدى وظيفتها ، فهناك قيم هى بالتأكيد مكتسبة اكتسابا ثقافيا خالصا ، مثل القيم المرتبطة بأسماء الأعلام ، ونعلم القوة الموحية التى استطاع فكتور هيجو أن يستمدها من أسماء الأعلام ، ومن أمثلة ذلك كلمة « جيريماديت »(*) فى بيته :

إننى استريح فوق « الراءات » وفوق « جيريماديت » وهذا الاسم ، كما نعلم ، هو سخرية لغوية من هيجو لعبارة je rime a dethe لكنها ظلت تحمل معنى يمكن أن يكون متصورا ولكنه تأثرى ، إنه حامل لشعور« عام » من خلال تزاوجه اللغوى والنحوى مع كلمات مماثلة وردت فى الكتاب المقدس وهذا المعنى لايمكن أن يستقبله من يجهلون هذه الكلمات ، وهذا من سوء حظهم ولكنها الحقيقة .

(جـ) شخصية : (البعد الثالث لمرجعية المعانى الشعرية)

فى نفس الوقت الذى تبدو مرجعية المعانى الشعرية، غريزية طبيعية، وثقافية، فإن شفرة اللغة الشعرية يمكن أن تنغرس جذورها فى الملامح الشخصية للمبدع، وسوف يكون حل شفرات النص إذن صعبا وليس أمام المتلقى إلا اللجوء إلى سياق النص، إن معاودة اللجوء إلى النص وحدها هى التى تسمح للتحليل أن يكتشف أن اللون البنفسجى عند بودلير هو:

(*) لاوجود لكلمة je rime a dethe ولكنها جملة تعنى إننى أُقفّي أبياتى بصوت « ديت » وقد صنع منها هيجو جملة تهكمية

«لون الخصوصية الحزينة ، ولون الحياة المتراجعة» على حين أن البنفسجى عند رامبو هو : « حيوى ، مشع ، ملئ بالطاقة .. » [1] وهذا البيت لنرفال :

أعيدو إلىّ بحر ايطاليا و « البوسيليب »

ربما تعود أصوله إلى تجربة شخصية ، فى نفس الوقت الذى يرسلنا فيه مصطلح Pausilippe إلى تزاوجات ثقافية شديدة الخصوصية، ومع ذلك فيمكن أن نفهم، فهناك كلمات تشع روائح لاتينية غامضة يتغنى بها كل الناس .

وفى المقابل فإن المعنى التهكمى لكلمة «كاتبليا» عند بروست كان سيكون شديد الغموض لو لم يتول هو بنفسه الإشارة إلى بواعثها، وربما كانت جزءاً معينا من نص شعرى يظل ذاتى القراءة تمتد جذوره فى ذكريات الوعى أو اللاوعى لدى الشاعر وهنا - يفتح الحقل أمام التحليل النفسى، مع تحفظ وارد هو أن نتائج هذا التحليل لايمكن أن تؤثر على القراءة الوهلية ولاتبدو نتائجها إلا فى قراءة تركيبية وفعاليتها الشعرية موضع تساؤل .

إن المزج مع الذات يلعب دوره فى نفس الوقت على مستوى التشفير وفك التشفير ، والمبدع الذى ينتج من خلال المزج رنينا وإشعاعا للكلمات ، هل ينبغى أن تكون الإشعاعات متوافقة ؟ إن هنالك غموضا تأثيريا يجابه المتلقى من جراء تصادم القيم التأثيرية المطروحة فى النص مع قيمه هو ، ومن الأمثلة المهمة هنا ، ذلك الانغلاق التأثرى الذى يحدثنا عنه أ. مارتينى وهو يقرأ بودلير : « مع أننى شديد الحساسية لفن بودلير فإننى أصطدم فى قصائده بمقترحات المفاهيم التى يطرحها والتى تتضاد مع مفاهيمى وتحمل هياجا أصم حول التقييم الإيجابى لها ، فمن البيت الأول فى قصيدته : «الدعوة إلى الرحيل » :

(1) J.P. Richard. Poesie et profondeur, p. 105.

يا طفلى ، يا أختى

ينتج تصادمٌ ينتشر فى أعقاب ذلك فى كل القصيدة ، وأجدنى محاصرا ، وغير قادر على أن أستسلم لمقترحات العمل الفنى ، فبالنسبة لى كلمة « أختى » هى كائن مواز لايكون « طفلتى » ، والعلاقة بين أخ وأخت تصنيف فى درجة أقل على مستوى الشفقة منها على مستوى الزمالة أو الصحبة العاطفية ، واستخدام كلمة « أختى » من خلال العاشق يحمل ظلال العلاقة المحرمة بالأخت وهو شعور صادم ، وربما كان هذا الانقباض الأول (أمام البيت) عرضة للاختفاء التدريجى ، لو أننى وجدت فى باقى القصيدة مشاعر أستطيع من خلالها أن ألتقى بمشاعرى ، لكن الإشارة الوحيدة إلى السماء الملبدة بالضباب جعلتنى أستبعد أى دعوة للرحلة ، وكل سماء ليست زرقاء صافية ، أو هى سوداء تنذر بالبرق الذى سينفجر لتحل محله شمس أكثر إشعاعًا لايحمل بالنسبة لى أى جاذبية ، إن طفولة مرت فى بلاد جبلية وصيف حار وعاصف ، وتربية لاتخلو من آثار التشدد الدينى ، خلعت آثارها فى وقت لاحق على بودلير والرمزية ، والعقدة التى تسمى « بالشبقية » كل هذا يمكن أن يثار لكى يوضح هذه المقاومة عندى ضد جذب الشكل الشعرى ، الذى لم ألحظ تأثيره على إلا عندما بدأت أستغرق فى المكونات العميقة لشخصيتى »[1].

وهناك صعوبة أخرى تواجه القراءة التأثرية وهى تعددية المعنى لمصطلحات اللغة ، فكلمة واحدة يمكن أن ترسلنا إلى مراجع موحدة من وجهة نظر الأونتولوجيا أو علم الكائنات ولكنها متعددة من وجهة نظر الفينومينولوجية أو علم الظواهر ، ودراسة الشعرية عند باشلار اهتمت بالبحث عن التأثرات الثانية المرتبطة بمرجعية ما ، مثل النار ، الأرض ، الماء

(1) "Connotation poesie et culture", p. 11, 1967.

، الفضاء ، لكن هذا البحث الذى يمكن أن يسمى « تأثريا » والذى فسر الأشياء بطبيعة الحال من خلال التعبير الشعرى عنها ، لابد أن يصطدم باجتماع المتضادات فى الشىء الواحد فالماء الهادى يختلف عن الماء الهائج والماء الصافى يختلف عن الماء العكر والليل ليس له استثارة موحدة ، فبودلير كان يمكن أن يتحدث عن « الليلة الناعمة التى تمشى » فى نفس الوقت الذى يقول فيه « والرعب من الظلمة » وكلمة الحب فى الفرنسية amour متعددة المعانى ، فهى تشير إلى أنماط شديدة الاختلاف من العلاقات ، وبودلير كما رأينا كان يربط بين الحب واللون الأخضر ، على خلاف أوسجود الذى ربط بينه وبين اللون الأحمر فهل أعطى زاوية للصورة تختلف ٨٩ درجة من التناقض ؟ لا .. على الإطلاق فالحديث هنا ليس على نفس الحب ، فالعاطفة « المشتعلة » يمكن أن تكون حمراء ، وحب الطفولة أخضر وأقرب إلى الصفاء من الرغبة والشاعر يصفه فيقول :

وجنة البراءة مليئة بالمتع الخفية

وينبغى فى النهاية أن نقول إنه إذا كان كل فرد عادى أهلا لأن يلمح المعنى التصورى للكلمات ، فهنالك من عندهم عمى فى رؤية المعانى التأثرية ، وبالنسبة لهؤلاء ، وهؤلاء وحدهم ، تصبح القصيدة عملا مبهما ، لقد كتب ريفارول Rivarol هذه العبارة : « إنه لايقال على الإطلاق شىء فى الشعر لايمكن توضيحه فى النثر »[1] وهذه عبارة نموذجية للعمى الشعرى فإذا كان معنى « يقال » هو توضيح المعنى التصورى الخالص ، فصحيح أن الشعر مثل مجمل وسائل التصوير . ووسائله ، ليست فقط غير مفيدة ، بل إنها معوقة ، لكن إذا كان معنى « يقال » هو أيضاً التعبير عن شىء آخر ، هذا

---

(1) Discours sur l'universalité de la langue françaìs, p. 12.

الوجه الشعورى للعالم ، هذه الطبقة من قدرة التعبير ، هذه الحساسية للأشياء وللذوات ، فإن ذلك يتطلب إذن مقدرة للغة معينة ، وهذه اللغة بالإيقاع والتصوير هى ما نسميه لغة الشعر ، ولقد قال كلوديل :

لقد وجدت السر ، اعرف أن أقول إذا
أردت سأقول
كل ما تريد الأشياء أن تقوله

* * * *

من يفهم عنى كلماتى ؟ إنه لايوجد سوى ما تقوله الكلمات ، فكلمات القصيدة لاترسلنا إلى تصور آخر ، ولا إلى مرجع آخر ، والشىء الذى يتوجه إليه الوعى من خلال الكلمات الشعرية يظل هو الذى يتوجه إليه من خلال مستوى لغوى آخر ، فكلمة خضراء لاتعنى شيئًا آخر مختلفا فى «ليلة خضراء» عنه فى « كراسة خضراء » لكنها فى التعبير الأخير لون بين الألوان الأخرى ، إنها تدخل فى البنية المتقابلة وترسلنا إلى تصورات الألوان ، أما فى « ليلة خضراء » فالأمر بالعكس ، فهى تُنْتزع من هذا المبدأ من خلال الانعطاف ، إنها تجتاح الحقل الدلالى وترسلنا إلى منطقة التأثر ، والذى تغير ليس هو الموضوع ولكن الذات ، بناؤها الاستقبالى ، نمط الوعى الذى يلمحه الخطاب ، ومن هذا المنطلق يحق لنا أن نسمى الشعر « لغة الفعل » إن الصورة ، كل صورة ، هى إذن تغيير للمعنى والشعر هو « استعارة كبرى » كما يقول نوڤاليس ، إذ أردنا بهذا استعارة ذهنية ، تحول فى رؤيتنا للعالم من خلاله لاتصبح الأشياء إلا حزمة من الإسنادات الأنثروبولوجية . إن الشعر ، شأنه شأن العلم ، يصف العالم ، لكنهما لايصفان نفس العالم فالعالم الذى يصفه العلم هو العالم الكوزمولوجى الكونى ، حيث توصف الأشياء انطلاقًا من علاقتها بالأشياء

الأخرى ، لكن العالم الشعرى هو عالم أنثروبولوجى فالأشياء ليس لها هنا مجال محدد إلا من خلال العلاقات التى تقيمها معنا نحن، والشعر أيضًا يبحث عن جوهر الأشياء ولايستهدف، خلافا لما نتوقع، الذات المفردة فى تصوراتها المقابلة للتصورات العامة، فهو يبحث فى خضراء عن «الخضرة» وفى أنثى عن «الأنوثة » متفردة ومتطابقة من خلال التجسيد : «إننى أنا مريم ذاتها، وأنا أمك ذاتها، وأنا هى المرأة ذاتها التى أحببتها فى كل الأشكال فى كل واحدة من تجاربك ، لقد تركت أحد الأقنعة التى كنت أغطى بها ملامحى، وقريبًا سوف ترانى كما أنا» (نرڤال) إنه يتحدث عن جوهر يمكن أن يقال عنه أنه مجرد وعام ، لكن هذا الجوهر جوهر تأثرى ، وهو من هذه الزاوية ومن هذه الزاوية وحدها ، يعد شعريا .

وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن « الحقيقة الشعرية » بالمعنى التقليدى للمصطلح شريطة أن نعبر من مجال علم الكائنات إلى علم الظواهر ، وأن نستبدل « بالأشياء » « التجارب » ، إن القصيدة تصف التجربة المعاشة فى كلمات معاشة إنها تتحدث عن الوجود بلغته الخالصة ، والشعر من هذه الزاوية لاينتمى إلى الخيال كالرواية ولايدين للطاقة المتخيلة بشىء ، فخيال الشعراء خيال لفظى ، وإذا أخذنا كلمة الخيال بمعناها العادى باعتبارها القدرة على ابتكار غير الواقعى فسوف نلاحظ أن كبار الشعراء غالبا لايوجد عندهم خيال ، ومن أجل هذا ، دون شك ، فهم بصفة عامة غير مؤهلين للرواية على الأقل فى شكلها القصصى الكلاسيكى ، والجنس الروائى الذى يلائمهم أكثر هو الفانتازيا والحكايا الخرافية(*) لأن الفانتازيا حاملة للشعرية ، وعلى علم الشعرية أن يبحث عن السبب . لكن علينا أن نحترس من الخلط بين الجنسين ، فالفانتازيا هى مجاوزة «مرجعية» والشعر

(*) يلاحظ براعة لافونتين فى الفرنسية وشوقى فى العربية فى هذا الجنس القصصى وهما شاعران كبيران .

مجاوزة «لغوية» أحدهما يغير الأشياء، والآخر يغير الكلمات، كما يصنع هذان البيتان لرامبو :

كنت أود أن أرى الأطفال هذه البلطيات

والموجة الزرقاء ، وسمكا من ذهب ، وسمكا يغنى

هنالك نوعان من التفسير ، ففى قصة من قصص العجائب : « ذات مرة كانت هنالك سمكة من ذهب وسمك يغنى » تحتفظ الكلمات بمعانيها التصورية ، ولكن الأشياء هى التى تغير مجالاتها ، فالسمك هنا حقيقة من الذهب ، وهو حقيقة يغنى ، أما فى القصيدة فالأسماك تبقى داخل نمطها والكلمات « ذهب ويغنى » لاتسند مجالات « فوق طبيعية » للسمك ، إنها توضح « تعبيريتها » هذه القيمة الاحساسية التأثرية للروعة الحية التى طمس عليها المفهوم التصورى ، ومن أجل هذا ، فإن الشاعر محتاج لكى يكون شاعرا ، إلى شىء آخر غير الإبداعية اللغوية ، إنه محتاج إلى الحساسية الشعورية التأثرية ، والموهبتان ليستا دائمًا متلازمتين فيمكن أن توجد حساسية شعرية عميقة دون أى موهبة للخيال اللغوى . وهنا تتشكل طبقة قراء الشعر أو نقاده .

إن المعنى الأنثروبولوجى للعالم الذى يعيشه الإنسان ينكشف عنه النقاب داخل الصورة الشعرية ومن خلالها ، ولقد قال هيدجر : « إن العالم الشعرى هو العالم الإنسانى ، والشعر هو الخطاب الذى يصف حقيقته » ، والشعر كما رآه باشلار هو « الوصف الصادق للظاهرة الكونية » ، لأن الوصف الفلسفى لهذه الظاهرة إنما يصف نفس القيم ولكن من خلال لغة تصورية ، والشعر من خلال اللجوء إلى اللغة التأثرية يسمح لنا لا بأن نفكر حول هذا العالم ولكن بأن نراه ، ومن بعض الزوايا ، بأن نراه يحيا .

* * * *

ولنحاول أن نلخص من خلال مثال واحد ، وليكن كلمة « ثقيل » فالمعنى الوجودى الذى نطلق عليه هنا المعنى التأثرى ، كما تلتقطه التجربة الأولية هو المجهود والألم ، والإرهاق والسقوط وهو ما عبرت عنه اللغة من خلال كلمات مثل « ساحق » و « مُضنٍ » ونحن هنا أمام طبقة أولي من المعنى يمكن أن يتم التعبير عنها من خلال الصراخ أو التعجب الصوتى ، أو كتابة علامة التعجب أمام الكلمة : ثقيل !

وهناك معنى ثان ، ينتمى إلى التجربة الداخلية التى خضعت للتفكير وكان الشىء فيها ثقيلا بالمقارنة بأشياء أخرى :

أما هذا فهو ثقيل

وهذا المعنى يلمح الأشياء من خلال علاقتها بالأشياء الأخرى ، فالشىء الثقيل تم لمحه والحكم عليه لكونه أكثر ثقلا من متوسط الأشياء الأخرى ، وتم أيضًا لمح زاويته ونقيضه الخاص ، ما دامت كل علاقة قابلة للانعكاس فإذا كانت « س » أثقل من « ص » فإن ذلك يعني أن « ص » أخف من « س » وهذا الانعكاس هو الذى يرى بياجيه Piaget أنه الملمح المميز للعمليات الفكرية »[1] إنه محتوى كامن بالقوة داخل هذا الإدراك العلائقى المحتوى على نقيضه ونقيه .

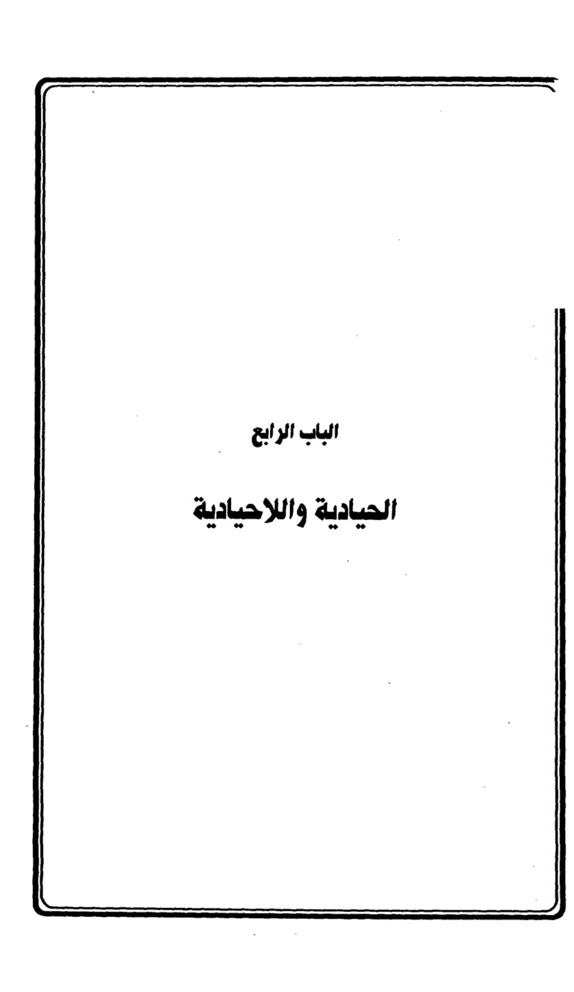
وفى النهاية لم يعد الشىء الثقيل « إلا التعبير عن علاقة ، فقولك « ثقيل » معناه : « هذا يزن مائة كيلو جرام » ويذكر بعلاقة رياضية بسيطة بين الشىء ومصطلح معيارى (كالوزن مثلا) ثقل لتر من الماء ، وهى علاقة انعكاسية تمامًا ما دام أن أ < ب هي من الناحية البنيوية a > ب . والكيفية الخالصة المسماة « الثقل » فى حد ذاتها تم إبعادها ، لقد عبرنا من المحسوس إلى الملموح ، ومن الملموح إلى المتصور .

---

(1) Psychologie de l'intelligence, Chapitre V.

ثلاثة مستويات إذن للتجربة أو ثلاث وسائل لالتقاطها ، التعبير العلمى (عنها) فى المرحلة الثالثة ، والتعبير اليومى فى المرحلة الثانية ، والشعر هو عودة إلى المستوى الأول ، ولهذا فإن الشاعر كما يقول رينيه شار René Char يستطيع أن يتحدث عن « ثقل الموت » وهى استعارة إذا شئنا ، ولكنها ليست عبورا من تصور إلى تصور آخر ، إنها عودة بتصور الثقل إلى الإحساس الرئيسى الصادق الذى من خلاله يعثر العالم الإنسانى على بُعده الإنسانى ، أى يجد جانبه التأثرى .

ومن أجل هذا فإن إعادة قراءة الشعر ليست حشوا زمنيا ، فالقصيدة غير قابلة للنفاد ، لأنها التقطت كتجربة ، والتجربة حدث تاريخى وهذا بخلاف التصور ، فهو لايمكن أن يودع فى الذاكرة مختلطا بمعارف الذات ، إن التجربة هى دائمًا دعوة للحياة ، أو للحياة من جديد ، واللغة التى توضحها هى أيضاً لغة معاشة ، فى لحظة وجود ، وكل شعر بهذا المعنى هو « حدثية تاريخية » وهذه هى ميزة الشعر الخاصة .



الباب الرابع

الحيادية واللاحيادية

الحيادية واللاحيادية

لقد استخرج التحليل حتى الآن ملمحين ملائمين للفرق بين الشعر – اللاشعر الأول بنيوى ، فاللاشعر مرتبط بوجود النقيض المتضمن ، والشعر بغياب ذلك النقيض ، والملمح الثانى وظيفى ، فهو يفرق بين المعنى فى مستويين لغويين باعتباره « إشاريا » أو « تأثريا » وهذان النمطان من المعنى ، قابلان من منظور علم الظواهر للمواجهة باعتبار أحدهما محايداً والآخر مكثفا ويبقى إذن أن نبين العلاقة الموجودة بين هذين الملمحين .

هذه العلاقة سوف نتبين أنها من النوع السلبى ، فالشمولية تنتج التأثرية ، والنظرية تصبح من ثم ذات طابع توضيحى ، إنها تضع فى الاعتبار ظاهرة الشعرية بحسبانها « آلية » لإنتاج تأثير ما ، طبيعة المعنى من خلال سببيته ، وبنية المعنى انطلاقا من بنية الوظيفة ، وذلك يتطلب إلقاء الضوء على وظيفة الظاهرة الشعرية .

والحق أن التحليل يود فى ذات الوقت أن يبنى المستويين اللغويين ونموذجه يمكن أن ينصب على المستوى النثرى والمستوى الشعرى وأن المعنى التأثرى لكل كلمة فى اللغة ، كما رأينا ، هو معنى موجود فى أصولها ولهذا فينبغى أن لانعتقد أنه معنى أبدع انطلاقا من البنية السياقية ، لكنه ينتمى فى ذاته إلى كل كلمة على حدة ، ومن هنا فإن مشكلتنا ستنعكس ، فالذى ينبغى أن يكون مثار اهتمامنا ، ليس وجود المعنى التأثرى (فى اللغة الشعرية) ، ولكن اختفاء هذا المعنى فى الكلام العادى حيث يحل محله المعنى الإشارى ، والفرض المطروح إذن هو الفرض التالى : إن ظهور النقيض المتضمن فى السياق العادى هو الذى حيّد الشحنة التأثيرية لكل كلمة وإعادة ظهوره فى السياق الانعطافى هو إجراء ثان ، إجراء يهدف إلى

اللاتحييد يعيد إلى الكلمة معناها الأصلى ، عندنا إذن إجراءان فى الآلية المعكوسة ، أولهما ، بطبيعة الحال ، داخلى ، سيبدأ التحليل إذن بآلية التحييد أى بإضفاء النثرية على اللغة .

فإذا كان لدينا كلمتان متقابلتان (س ، ص) فلنطلق (م أ) على المعنى الإشارى و (م ت) على المعنى التأثرى ، فسوف يكون لدينا إذن (س ← ص) وسيكون المعنى الكلى

(م أ ١ + م أ ٢) + (م ت ١ + م ت ٢)

ولنقف أولاً أمام القسم الأيمن من المعادلة (المعنى الإشارى الأول + المعنى الإشارى الثانى) الذى يطرح للتساؤل فقط المعنيين الإشاريين المتقابلين ، فهناك ظاهرتان متنوعتان تتجاذبان ، الوضوح / الغموض ، والكثافة / الحيادية ، وسوف يحاول التحليل أن يظهر أنهما تتنوعان فى المعنى المعاكس ، تبعا للقانون :

إذا كانت ك = الكثافة و (و) = تساوى الوضوح

ك^{٢} × و = و $^{e+}$

ولقد طرح ادجار بو قانونا مماثلا لهذا، والملمحان اللذان يردان (عنده) هما، الكثافة من ناحية والامتداد من ناحية أخرى، وهما يطرحان علاقتهما المعكوسة على النحو التالى: «يبدو بدهيا أنه فيما يتعلق بالطول فإن هنالك حدا يفرض نفسه على كل الأعمال الأدبية ، وهو حد «اللقاء الواحد» Séance ، وحتى لو وجدنا أعمالا معينة تتجاوز هذا الحد فى بعض الأجناس النثرية (مثل روبنسون كروز) فإننا لانستطيع أبدا تجاوزه فى قصيدة، وداخل هذا الحد نفسه فإن امتداد القصيدة يمكن أن يكون موضع معادلة رياضية بالقياس إلى العلاقة مع قيمتها أى مع درجة الفعالية الشعرية الحقيقية التى

يمكن أن تنجح فى خلقها لأنه من الواضح أن الإيجاز ينبغى أن تكون له علاقة مباشرة مع كثافة الفعالية المنشودة [1] .

والعلاقة الرياضية التى يقترحها ادجار بو تربط المدة بالكثافة

ك × م = س e+

والقانون الذى اقترحه هو من نفس النمط ، ومع ذلك فإذا كانت الكثافة كما سنرى هى « مقدار قابل للقياس » فإنه يبدو أن الوضوح لا يمكن أن يكون كذلك ، لكن ما الذى ينبغى أن نعنيه بهذا المصطلح ؟

ديكارت كان يعنى «بالواضح» «معرفة تظهر وتتجسد فى روح يقظة»[2] لكن فى مقال ديكارت يطبق مصطلح «واضح» على «الفكرة» وغالبا ما تلازمه صفة «التميز» أو «التحديد» ويمكن إذن أن نتساءل، عند تلازمهما فى التعبير الشائع «فكرة واضحة ومتميزة» وهل هما مترادفتان، ومع ذلك ففى نص واحد، عرف ديكارت المعرفة المتميزة بأنها: «تلك التى تكون محددة ومختلفة عن كل ما سواها لدرجة أنها لاتحتوى فى ذاتها إلا على ما يبدو بوضوح لمن ينظر إليها النظرة الصحيحة» فالمحان إذن ، الوضوح والتميز ، هما فى ذاتهما متمايزان ، ففكرة ما يمكن أن تكون واضحة لكن غير متميزة (أو محددة) دون أن يكون العكس صحيحا فالألم مثلا فكرة واضحة لكنها غير محددة، مع أن مناطقة «الباب الملكى» Port Royal، يتناولون هذا المثال بتحفظ وعندهم أنه «يمكن أن يقال إن كل فكرة هى محددة من خلال كونها واضحة ، وأن غموضها لايأتى إلا من تشوشها كما فى الألم فالشعور الذى نحس به واضح ومحدد كذلك» وفى العبارة التالية يهمل كل فرق بين الوضوح والتميز: « فلنعتبر إذن وضوح الأفكار وتحددها، شيئًا واحداً » .

---

(1) La philosophie de la composition, p. 61.

(2) "Principes de la philosophie" Œuvre Pliad, p. 145.

وهكذا فإن فكرة ما تكون واضحة بقدر ما تكون محددة، وهو ما يؤكد حدسنا الخاص، ففكرة ما لاتكون واضحة إلا إذا استطعنا أن نضعها داخل نظام المتضادات، ومن أجل هذا يمكن أن يظهر الوضوح الكبير لمعانى الكلمات المجردة التى هى بصفة عامة، قابلة للتضاد فى اللغة، لكن الكلمات فى الخطاب قابلة للتضاد أو غير قابلة له تبعا لبناء الخطاب، ففى الشعر يؤدى تفكيك البنية التناقضية من خلال استراتيجية الانعطاف إلى استبعاد المضاد والتشكيل الإشارى للمدلول يعبر من (م أ$_{١}$ + م أ^{٢}) إلى (م أ$_{١}$) مسلوبا منه التضاد، والمعنى الإشارى يفقد وضوحه، وفى اللاشعر يحدث العكس ، يؤكد وجود التضاد ، الوضوح للمعنى ، وهو ما يسمح بوصف بعض ملامح التصور على الأقل إن لم يكن بتحديده .

واللغة غير الشعرية من خلال بنيتها الاسمية – الفعلية مكونة من كلمات قابلة للتضاد وهى من خلال هذا قابلة للتصور ، ومن هنا فهى لغة واضحة ، أما اللغة الشعرية فهى على العكس من ذلك – وللسبب المقابل ينبغى أن تعد على أنها غامضة بطبيعتها ، فكل شىء غامض من خلال كونه شعرا ، وهذا السبب الذى من أجله يعد الشعر غير قابل للترجمة (أو التفسير) فنقله إلى لغة واضحة يفقده شاعريته .

وهناك تحديد آخر ضرورى ، فنحن نقول فى اللغة الجارية عن نص ما إنه غامض إذا كان لايسمح ، أو يسمح بصعوبة ، بحل شفرته ، أى بالتقاطها فى محتوى يكون واضحا فى ذاته ، فالغموض إذن يفسر على أنه قصور فى « الدال » وحده والمستويات اللغوية المختلفة التى لها شفرات ، لديها أمثلة كثيرة لنصوص غامضة بهذا المفهوم والمعنى فى ذاته واضح ولكنه لايبدو كذلك إلا لمن يملك مفتاح الشفرة ، وعلى العكس من ذلك فإن غموض اللغة الشعرية يشير إلى ملمح ملتحم بالمدلول ذاته ، إن الوضوح سمة تنوعية ترتبط بالتصور ، وهى تتنوع تبعا لدرجة رسوخ البنية المضادة

، وفى نهاية حقل الغموض يختفى التصور لكى يحل محله الشعور التأثرى، وهناك تجارب شائعة فى حياتنا من هذا القبيل فَقَدْ تدخل إلى مكان مألوف، وتشعر بأنك التقطت فجأة إحساسًا بغرابة شىء ما، ولاتعلم ما الذى تغير بالتحديد ولكنك تحس بنوع من «مناخ» التغيير، وفور أن تعلم ما الذى تغير كانتقال المائدة من مكانها المألوف، تظهر فكرة التبديل واضحة ويختفى فى الوقت نفسه الإحساس بالغرابة، فنحن هنا أمام مثال لنمطين من الرؤية لبنية موضوعية واحدة، نموذجين متمايزين «للوعى بالشىء» أحدهما واضح ومحايد، والآخر غامض وتأثرى، والقول بأن اللغة الشعرية غامضة لايعنى بأنها تغلف معناها ولكنها ترسلنا إلى معنى مغلف غامض، أى أنه معنى قابل للوصول إليه من خلال لون من الوعى الغامض أيضًا، إن الحكم بالقيمة السلبية الذى نعطيه عادة لكلمة «الغموض» يجب استبعاده، إنه مرتبط بتقاليد فى الإدراك ليست ملائمة هنا، وهنالك أنواع من الأشياء لايراها الوعى الواضح ويلتقطها الوعى الغامض ومن هذه الأشياء تتشكل شاعرية العالم .

ففهم «غموض» مالارميه ليس معناه إلباسه معنى يضعه فى دائرة الضوء ، فالضوء يقتله ، ومالرميه كان فى هذه القضية واضحا : « ينبغى أن يكون فى الشعر إلغاز دائمًا » ويقول أيضًا : « لو قلت إنه يوجد بين الطرائق القديمة ، والسحر الذى يحيط بالشعر ، قرابة خفية ، فهناك إثارة داخل ظلال جلية لموضوع من خلال كلمات موحية وليست أبدا مباشرة ، تختزل إلى صمت معادل ، وتحمل محاولة تقترب من الإبداع ... » إن الغموض ليس هو صدفوية تفكير لم يجد العبارة الملائمة ، إنه منهج متعمد لأنه هو الذى يشكل الشاعرية .

ولقد قال فاليرى عن قصائد مالارميه : « إن الغموض كاد يكون بالنسبة لها شيئًا أساسيًا ألا يمكن أن نرى فى « كاد » هذه ، بقايا الحياء أمام ملمح قلب معدل التفكير الديكارتى الموروث فى الغرب ، والذى سوى بين التفكير

الواضح ، والتفكير الحقيقى ، إن القصيدة الغامضة يمكن أن تعرف من خلال التناقض ، فيقال إنها تعبير واضح عن فكر غامض وهى تريد ذلك لأنها تجد فى غموض التصور حقيقتها التأثرية الخالصة .

ويبقى الآن أن نختبر الجزء الثانى من معادلتنا التى تشكل تأثرية المعنى (م ت أ + م ت ٢) ومن خلال الافتراض سنعمل على تجربتين متضادتين مثل السرور والحزن ، العنف والهدوء ... إلخ تصورين متضادين يمكن أن يتم التفكير فيهما معا ، لكن هل يمكن لتأثرين متضادين أن يكونا موضع تجربة واحدة ، فى وقت واحد ؟ دون شك فإن التجربة فى هذه الحالة لن تكون تجربة معاشة ولكن الشعور كصورة تأثيرية يظل قابلا لأن يكون تجربة ، والتساؤل هو : هل يمكن أن تستقبل الذاتية فى نفس الوقت تجربتين متضادتين ؟ ولكى نأخذ السؤال فى مستواه الأولى ، يجب أن نتساءل ، هل يمكن أن يكون للذات فى وقت واحد مزاج سئ وحسن ؟ إن صورتين لفكرتين متمايزتين يمكن أن تتزامنا فى الوعى ، لأنهما باعتبارهما ممثلين مجردين أو مجسدين مرتبطتان ببنية عوالم مكانية - زمانية ، والتصورات تتحمل وجود مضاداتها من خلال كون موضوعاتها لاتحتل إلا جزءًا من الحيز الظاهر أى من حقل الوعى ، والتجربة على عكس ذلك فهى كلية ، فالذات يمكن أن تحس بعاطفة ما ، كعاطفة الخوف مثلا ، تجاه موضوع ، هو فى ذاته فى حيز محدد ، لكن الجانب المحدد منه ، هو الخطر ، التهديد ، الخوف ، لكن الموضوع ذاته ليس محصورًا فى جانب من الوعى ، فأن نخاف ، معناه أن نحس أن الخوف يجتاح كليتنا ، الإحساس بالخوف هو الخوف ، فالعاطفة لايمكن أن تتسامح بوجود النقيض : « من الذى يستطيع أن يطلب من شكسبير أن يكون عاقلا ومذهولا ، معتدلا وغاضبا ، متحيزًا ومحايدًا فى نفس اللحظة ؟ » .

إن التصور النفسى لمفهوم « التضاد » يعود حقيقة إلى تأثيرات متضادة متزامنة ، ولكن هذا يعود إلى شعورين غريزيين مختلفين يوقظان الإحساس ، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذى يستثمر نظام الإدراك فى الوعى ، والثانى يظل فى اللاوعى ، وموضوع أوديب لايبرهن من خلال الوعى فى وقت واحد على حب وكراهية الأب .

إن موقفا موضوعيا ، يمكن أن يتجسد من خلال زوايا متضادة من وجهات نظر تأثيرية مختلفة ، مثل اللحظة التى أحس فيها « جارجانيتا(*) Gargantua عندما علم فى وقت واحد بموت زوجته وولادة ابنه ، وهناك إذن احتمالان ، إما أن تكون المعلومتان السلبية والإيجابية هما من الناحية الذاتية غير قابلتين للتلاحم وفى هذه الحالة فإن التأثيرين سيتعاقبان داخل الوعى « نقول إنه بكى مثل بقرة ولكنه فجأة ضحك مثل عجل عندما عاد بانتاجورال إلى ذاكرته » أو أن تكون المعلومتان قابلتين للتعايش فى حجرة الوعى ورد الفعل (التأثير) يتجه إلى التماحى «فهو يرى من ناحية زوجته بابيديس تموت وابنه بانتاجورال من ناحية أخرى يولد شديد الجمال والاكتمال، فهو لايعرف ماذا يقول ولا ماذا يفعل والشك الذى اجتاحه هو أنه كان يريد أن يعرف هل يجب أن يبكى حزنا على زوجته أو أن يضحك فرحا بابنه» وإذن فهذه الحالة الثانية هى التى توضح مبدأ النقيض فهناك عاملان متزامنان ، لايستطيعان الانفصال الزمنى ، وينبغى أن ينتجا تأثيراً صادرا عن تفاعلهما ، وهو تأثير لاغ أو يتجه نحو الصفر ، فالعاملان يحيد كل منهما الآخر .

إن التجربة الذاتية للمخدر ، كما وصفها هنرى ميشو Henri Michaux،

(*) « جارجانتيا » Gargantua إحدى شخصيات الكاتب الروائى الفرنسى ، فرانسوا رابلى Francoi Rablais الذى عاش فى القرن السادس عشر (ت ١٥٥٣) وقد أصبحت هذه الشخصية نموذجا للملذات الشرهة المتضارية ، وللذة النهم وكثرة الأكل الخرافية على نحو خاص « المترجم » .

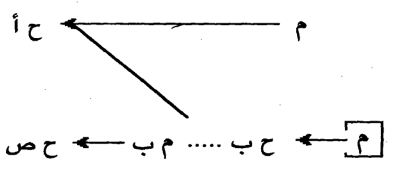
تقودنا إلى نفس الخلاصة، فتحت تأثير المخدر تنتج حالة توصف بأنها «حالة التحام وانفصال كامل عن المشاعر المتضادة ووجهات النظر المتعارضة »[1]، والذات تمر دون توقف من مثير «مع» إلى مثير «ضد» وكما يحدد ميشو «فالنتيجة النهائية وحدها هى التى توصف بتزاوج المشاعر، لكن المثيرين المتقابلين لايظهران إطلاقا فى لحظة واحدة فوق اللوحة» ص٢٨ والتوازن أو « الحالة العادية » تبدو عند ميشو على أنها « خليط من المثيرات والرؤى المتقابلة وهكذا فإن حالة « الحياد التأثيرى » لن تكون مجرد غياب بسيط للمؤثر لكنها على العكس ستكون نتيجة لتعارض المؤثرات ، وهى نتيجة تتفق تماماً مع فرضنا الخاص ، وتبعا لها فإن الحيادية النثرية لمنطوق قولى ليست مدينة لغياب الشحنة التأثيرية فى الكلمات ، لكنها مدينة لوجود شحنات متعارضة ، يحيد بعضها تأثير البعض الآخر . لكننا حتى الآن لم نتناول إلا المؤثر بصفة عامة ، وليس هذا النوع الخاص من الظاهرة ، الذى ليس معاشا ولكنه ممثل تأثيرى انفعالى ، وعلى المستوى اللغوى فإن الأبحاث التى أجراها أوسجود ومعاونوه تساند نموذجنا النظرى بدعامة مزدوجة ، فهى تحمل تأكيداً لإجراءات تحييد المتقابلات من ناحية وتعطى لها إمكانيات تجريبية من ناحية ثانية ، ولكى نفهم بطريقة أفضل نتائج هذه الأبحاث ، فإنه يحسن أن نتذكر خطتها .

فالنظرية تعود فى أصولها إلى نظرية نقد الإدراك السلوكى للرمز، وهى مع ذلك تعتمد الخطة الأساسية فى علاقة «المثير» «بالاستجابة» $(S \rightarrow R)$ فعلى مستوى فك الشفرة يعد الدال هو المثير والمدلول هو الاستجابة، وهذا يسمح بتناول وجهى الرمز فى مجال الأشياء القابلة للملاحظة، وهذا

(1) Connaissance par les gouffres, p. 30.

(2) The measurement of meaning, 1957.

النموذج يقابله مع ذلك اعتراض بديهى ، فإذا كان الرمز لايتشكل إلا من خلال الالتحام مع الموضوع الذى يجسده ، فهو لن يثير أى رد فعل إلا ما يثيره الموضوع ، واللغة ليست « هلوسة » وإذا كانت تمثل التجربة ، فإننا لاينبغى أن نخلط بينها وبين التجربة ذاتها ، هل ينبغى مع ذلك أن نتخلى عن النموذج السلوكى ؟ إن شارلى موريس Charles Morris يقترح صيغة محسنة ، عندما يستبدل بالاستجابة الكلية ، مجرد « تهيئة » بسيطة للجهاز لكى ينتج هذه الاستجابة ، لكن المحتوى الدقيق لهذه التهيئة ، يبقى دون تحديد ، وهنا يقترح أوسجود أن يجعله جزءاً لايتجزء من الاستجابة مشكلاً فقط من ردود الأفعال العددية والجسدية glandulaires et Posturahes ، وهى ظاهرة سيكولوجية ، ترتبط إلى حد ما بضعف الطاقة وتنعكس نفسيا فى شكل الحياد التأثيرى ، وقد أعطى أوسجود لهذا الجانب الخفى والمصغر من « رد الفعل » اسم « السياق الوسط » وهكذا فإن كلمة « عنكبوت » لاتثير الهرب ، كما يثيره الموضوع « العنكبوت ذاته » ، ولكنها تثير رد فعل عملى - تأثرى (الخوف ، التقزز + التهيؤ للهرب » ورد الفعل هذا هو الذى يشكل معنى الكلمة ، ورد الفعل هذا يمكن بدوره أن يعمل كمؤثر فى ذاته قادر على إحداث ردود فعل أخرى من بينها كلمات مثل « مفزع ، مقزز » ويمكن أن يتضح هذا فى مجمله فى التخطيط التالى :



حيث شكل م الموضوع (العنكبوت) و ج أ رد الفعل الكلى و م الدال (وهو كلمة عنكبوت) و ح ب الجزء الخفى من رد الفعل أى المعنى الذى

يعمل كمثير م ب وتكون له استجابة لفظية جديدة ج ص ، ومجمل (م ب) و (جـ ص) يكون السياق الوسط أو (الانطباع الدلالى) .

والنظرية مع ذلك تثير نقدا أقره أوسجود ، فهل يمكن أن نختزل معنى كلمة إلى مجمل رد الفعل المحدود هذا ، وهل كلمة العنكبوت لاتعنى شيئًا آخر غير « الرعب » و« التقزز » ؟ ولو كان كذلك لما تم تفسيرها بقولنا « العنكبوت حشرة » ومن خلال كونها مرعبة ومقززة فهى حشرة ، ونتيجة لهذا فإن « السياق الوسط أو الانطباع الدلالى ، لايمكن أن يكون فى ذاته إلا جزءًا من المعنى أو نوعا من أنواعه. وقد أقر أوسجود بأن هذا السياق لايمثل إلا ما أسماه « المعنى الانفعالى أو التأثرى (affective meaning) فى مقابل المفهوم أو المعنى الإشارى وعلى هذا النحو انطلق أوسجود من منظور سلوكى للمشكلة ليصل إلى النظرية المزدوجة للمعنى التى يأخذ بها تحليلنا انطلاقا من منظور ظاهراتى ، فمعنى الكلمة لايمكن أن يختزل إلى تصور واحد ، وينبغى أن يفسح مكانا لتزاوج مع نمط آخر .

وهذا الوصف للمعنى عندما يتم قبوله ، فإن أوسجود يضع وسيلة لقياس مكونات هذا التزاوج فى المفهوم ، ولكى يصنع هذا حدد مسبقا الاستجابات المحتملة للمثيرات اللفظية ، وطلب من الذات موضع الاختيار أن تختار إحداها . ولكى يضع خصائص كلمة ما بين « أزواج » الصفات المتقابلة مثل ، جيد / ردئ ، سريع / بطئ ، قوى / ضعيف .. إلخ وإعطاء الاستجابات قيمة كمية يتم عندما نشكل انطلاقا من هذه الصفات سلما من سبع درجات يبدأ من (- ٣) إلى (+ ٣) وتلتقى مع التوقعات الدقيقة وتمثل الدرجة المتوسطة أو درجة الصفر الكلمة الحيادية (لا .. ولا) وقد أثبت الاختبار أن كثيراً من هذه الدرجات مترابطة ، فالاستجابة مثلا حول درجة (جيد / ردئ) جاءت موازية للاستجابة حول درجة (جميل / قبيح)

وتحليل القوائم يستطيع إذن أن يستخلص مجموعات من الدرجات ، أو الأبعاد الرئيسية تسمى « القيمة » و« الحيوية » و « القوة » ومجمل هذه الدرجات يشكل « التفاضل الدلالى » وهو أداة لقياس المعنى التأثرى لكلمة ما ، من خلال موقعها على شكل ثلاثى الأبعاد على النحو التالى :

أب

– ٣ صفر + ٣

حزين ١ ١ ١ ١ ١ ١ × ١ ١ ١ سعيد

رخو ١ ١ ١ ١ ١ ١ × ١ ١ صلب

سريع ١ ١ × ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ بطئ

وخلال هذه الإجابة فإن كلمة الأب فى الجانب الجيد إلى حد ما ، فهى شديدة الحيوية ، ولديها قدرة كافية .

وهذا المثال البسيط كاف لكى يظهر أن التفاضل لايصف إلا جانبا من المعنى وهو الجانب الذى سميناه بالتأثرى ، وليس المعنى الكلى ، ومع ذلك فإن هذا التحديد مايزال غير كاف ، فهل يمكن فى الحقيقة أن نختزل الغنى والتنوع التأثيرى فى هذه الأبعاد الثلاثة فقط ؟ لقد اعترف أوسجود نفسه بإن مقياس التفاضل لايغطى إلا ٥٠ ٪ من التنوع (ص ٣٨)، وإذا كانت الأبعاد الثلاثة المعترف بها هى أبعاد مهيمنة ، فإنه يبقى أن تأهبا أكثر دقة يمكن أن يفتح المجال أمام تنوعية كبرى للاستجابات، يبقى مقياس التفاضل غير قابل للاستخدام فيها وبعبارة أخرى « لايستطيع أحد أن يقول إن ما درسه أوسجود ليس هو المعنى الحقيقى فالمجال الدلالى أمام أوسجود ربما كان فقير الأبعاد ، ولكنه بالتأكيد أضاف ثلاثة أبعاد لم تكن معروفة قبله» .

إن الشيء الهام على نحو خاص لنظريتنا الخاصة هو أن نرى من خلال التفاضل ظهور ذلك التنوع للكثافة الذى كانت الملاحظة الفينومينولوجية قد

أسندته للمعنى فالواقع أنه إلى جانب «الاتجاه» (الإيجابى أو السلبى، تحاول الكلمات أن تتفاضل من خلال بعدها الذى يحدد مسافتها قربا أو بعدا من نقطة الصفر (من ١ إلى ٣) وقد سمى أوسجود ما يتقابل مع «اتجاه المعنى» كيفا، وما يستجيب للأبعاد « كثافة » ، وهناك كلمتان إذن يمكن أن يتم تفاضل الكيف والكثافة من خلالهما (الواو / أو) من أجل كيف ملتحم لاينفصل إلا من خلال تنوع الكثافة وإذن فما تقترحه نظريتنا ، هو أن تقابل فى الكلمة الواحدة بين درجتين للكثافة ، يجرى بينهما التفاضل فى حده الأدنى فى الاستعمال النثرى وفى حده الأعلى فى الاستعمال الشعرى .

والتفاضل ، مع ذلك لم يقس حتى الآن إلا المعنى التأثرى للكلمات المفردة فما الأمر بالنسبة للكلمات المجتمعة المركبة ؟ كيف سنعيش معنى كل كلمة فى التركيب وماذا سيكون المعنى الناتج عن التركيب . إن نظرية أوسجود تستخلص فى هذه النقطة تحت اسم «مبدأ التلاؤم» (Principle of Congruity) معادلة تسمح بتوقع هذه النتيجة، فمن خلال صيغته العامة يعلن هذا المبدأ، أن خصائص كل كلمة «تتحرك نحو التلاؤم مع خصائص الأخرى»، ومقدار اتساع الحركة يتناسب عكسيا مع كثافة ردود الأفعال التى تحدثها، وإذن فإنه انطلاقا من المعدل الذى تحصل عليه كلمتا «خجولة» و «سكرتيرة» تستطيع المعادلة أن تتوقع معدل التركيب «سكرتيرة خجولة» والنتائج التى نحصل عليها من هذه التجربة يوجد بينها بعض الفروق الخفيفة وهى تعود إلى أن وزن الصفات أكبر من وزن الأسماء.

ولنفترض الآن أن معنا كلمتين متضادتين ، ماذا ستكون النتيجة المقيسة على مستوى التفاضل الدلالى من خلال إحداث تركيب منهما ؟

لو قيستا منعزلتين فسنجد معنا تعادل الكثافة وتضاد الاتجاه والنتيجة

---

(1) H. Hörmann. Introduction à la psycho linguistique, p. 134.

النظرية ستكون لصالح مبدأ التعادل فى درجة الصفر، أو الكلمتان المركبتان ستحيد كل منهما الأخرى ، والكثافة الناجمة عن الشحنة التأثيرية ستتماحى بالتبادل .

ولنأخذ مثالا بسيطا وليكن حول بُعْد واحد هو « القيمة » ، ولنفترض أن معنا كلمتين (ت ١) و (ت ٢) إحداهما فى الطرف السلبى (- ٣) والثانية فى الطرف الإيجابى (+ ٣) ، ماذا ستكون قيمة تركيبهما فى صورة (ت أ و ت ٢) وفقا لمبدأ التلاؤم ، ستتحرك كل من الكلمتين نحو الاتجاه المعاكس ، والكثافة المتعادلة والنتيجة سوف تكون إذن التعادل التقيمى لكليهما لأن ٣ + (- ٣) = صفر وإذن فسوف يحتفظ التركيب (ت ١ و ت ٢) بمعناه الإدراكى لكنه سيفقد معناه التأثيرى ويكفى أن نطبق مبدأ التلاؤم على نموذجنا الخاص لنحصل على التوضيح الذى نبحث عنه ومع أن التضاد فى هذه الحالة ليس تركيبيا ، وإنما هو على مستوى الجذر الصرفى فإن المبدأ يمكن أن يطبق أيضًا فى هذه الحالة الثانية ، ومن هنا ، فإنه ما دام وفقا لمبدأ النقيض المتضمن تثير كل جملة (نثرية) نقيضها المتضمن الخاص ، فإن تلاؤم المتضادين ينبغى أن يقودنا إلى تحييد تأثيرى لكلمات الجملة ، وما دام م ت ١ (معنى تأثرى ١) + م ت ٢) = صفر ، فإن مكونات الجملة سوف تصبح م إ ١ (معنى إشارى ١) + م إ ٢ ، لقد اختزلت إلى بعدها الإشارى فقط وفقدت معناها التأثرى وشاعريتها .

وبدون شك فإن إحدى الكلمتين لم توجد إلا بطريقة التضمن ويمكن أن نتساءل عن كثافتها المختزلة، ولو كان الأمر كذلك ، فسوف تكون النتيجة أن الكلمات، حتى فى الاستعمال النثرى، ليست مجردة على الإطلاق من القيمة التأثرية فالشاعرية والنثرية ليستا خاصتين مترابطتين، وكل ما تطلبه النظرية هو القول بوجود فارق فى الكثافة بين قيمهما فالنثر يجنح نحو درجة الصفر (الحد الأدنى) والشعر يجنح نحو الحد الأعلى، ويمكن حتى أن نتصور أن كلمتين متضادتين ليستا بالضرورة كذلك على محاور الأبعاد

الثلاثة ولكن يكفى أن يتم التحييد على أحد المحاور ليكون مؤثرا ، حتى وإن لم يكن التحييد كليا .

النظرية إذن قادرة على أن تضع فى الاعتبار معنى « الكلمة » النثرية فى لغة الحياة اليومية ، والأوصاف التى يعطيها القاموس للكلمات (مشتركة ، عامية) ليست إلا ترجمة تقريبية لخصائص فينومينولوجية ، وهى خصائص يمكن تحديدها الآن بدقة ونفى النثر كل ملفوظ تقدم كلماته درجة متعادلة من الكثافة ، يقترب من درجة الصفر كما يظهر ذلك المقياس التفاضلى الدلالى لاوسجود والشاعرية يمكن أن تحدد إذن بنفس الدقة مع الخصائص المضادة ، إنه لغة مكثفة أى أنها بدرجة أو بأخرى قريبة من درجة الحد الأعلى للكثافة ، وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن درجات من الشعرية للغة التأثرية ، ووظيفة الآلية الانعطافية تجد هنا تحديدها الواضح ، إن التشعير يبدو فى الواقع وكأنه عكس بسيط لإجراءات التحييد ، فمن خلال إيقاف التضاد ، يحرر الانعطاف الكلمات من القوة المضادة والتى هى مؤهلة لتحييد شحنتها الانفعالية التأثيرية الأصلية ، فالانعطافية إذن ليست إلا إجراء ثانيا فى إطار رد الفعل ، إنه هنا لكى ينفى النقيض ، أى أن يمنع أو يضايق التحييد المعاكس ، إنه لا يخلق الشاعرية ولكنه يحررها فقط من سحر البناء الذى تكون أسيرة له .

لقد تساءل أوسجود فى نهاية مؤلفة ، ماذا كان سيحدث لو استطعنا أن ننتج لدى فرد ما تأثيراً دلاليا خاصا دون اللجوء إلى الرموز المترابطة ، وافترض إذن أن هذا الفرد استطاع أن يصف تجربته من خلال اللجوء إلى المفهوم الخالص فنقول :

شىء ما ردئ ، قوى ونشط ، لكن ما هو : « لا أعرف »

" Something bad, Storng and active, but what, I don't Know. [1]

---

(1) The Measurement of Meaning, p. 325.

وهـو مـن خـلال هذه الكلمـات قـد وصف نوعـا من الحـالات المحـددة للتأثرية ، وهى أشد حالاتها كثافة وغموضا فى وقت واحد ، وربما تلتقى مع ما أسماه ڤاليرى « الشاعرية الخالصة » ، لكن هذه الحالة المحدودة ، ليست هى الحالة العامة ، والعلاقة بينهما يمكن أن تكون مجرد هيمنة إحداهما ، فالمكون التصويرى لم يمح وإنما خضع للهيمنة فقط ، لغة الغموض ، من خلال ظهور المكون التأثيرى ، والمتلقى يعلم إذن بم يتعلق كلام الجملة أو موضـوع الخطاب الذى يمكن تلقى إشاراته لكن مجمل الوصف الإسنادى يبقى ذا طبيعة انفعالية تأثرية وهكذا فإن « صلوات زرقاء » يمكن أن تفسر من خلال « شيء مثل الصلوات ،لا أعرف ما هو ولكن « زرقاء » لا أدرى ما هى ، شيء هادئ ، شيء جميل ... » وهذه الكلمات ليست كلمات أوسجود ، ولكنها تترجم عما أسميه « حدسى الشعرى » الذى ينبغى أن يناقش فى ظل القبول بوجود اللغة التأثرية .

وهنا يمكن أن نسائل اللغة ، فهناك كاتب حظى بتميز نادر ، بأن رأى اسمه يدخل إلى اللغة اليومية وهو كافكا Kafka ، فماذا تعنى «الكافكاوية» ؟ إن القاموس الفرنسى (Petit Robert) يفسرها فيقـول : « الشـيء الذى يذكر بالمناخ الملحوظ فى روايات كافكا » والملمح الملائم فى هـذا التعريف هو « المناخ » وهو معادلة تماماً لما نسميه « التأثير » ما الذى يبقى للقارئ عندما ينسى الحكاية والشخصيات ؟ لاشيء إطلاقا إلا ذلك العالم التأثرى ، هذا الإحساس بالغرابة تجاه العالم ، وهو الإحساس الذى يثيره إنتاج كافكا والذى التقطته اللغة فى أحد مفرداتها .

أود الآن أن أقول كلمة عن مجال مختلف ، لكنه علاقته بالشعر بدهية ، إنه مجال « الأسطورة » إننى لا استطيع أن اعتقد مع ليفى شتراوس أن الأسطورة « بنية منطقية » ، وأمام عينى ، يحتمل أن تكون الوحدات التى تشكل الأسطورة ، لكل منها جوهر عاطفى ، معنى تأثرى ، قابل للإدراك

فقط من أولئك الذين يساهمون فى الثقافة التى انتجتها ، وبالنسبة للحكايات والأساطير المنتمية إلى ثقافتنا الخالصة ، يمكن أن يظهر هذا المعنى ، ففى حكايات Perault موضوع كثيراً ما يعود إلى عناصر مثل (اللحية الزرقاء ، الغول ، الذئب) وهى عناصر يمكن أن توصف على طريقة أوسجود من خلال ملامح (القبيح + النشط + القوى) إن هذه هى نواة المعنى التى تغلف كل وحدة من هذه الوحدات المكانية ، لكن الشعور فقط هو الذى يستحوذ على هذه النواة . إن الأسطورة ينبغى أن تتشكل شأنها شأن الحكاية وشأن الحكاية شأن القصيدة انطلاقا من نفس نموذج المعنى المنبثق من نفس البيئة .

ومع ذلك فيبقى بين نموذج ليفى شتراوس وبين هذا النموذج تقارب على مستوى الوظائف الخاصة للأسطورة والقصيدة ، فعنده أن الأسطورة تخفف من حدة التناقض ، وعندى أن القصيدة تلغيه .

* * * *

إن النموذج الذى طرحناه يقترح مقارنة ، وهى ليست فى هذه اللحظة أكثر من مقارنة فنحن نعلم أن كل جسد يعمل من خلال مبدأ أساسى يسمى « الانضباط الذاتى » وهو ما يمكن أن يعرف على النحو التالى : « من الضرورى لكى يواصل جسم ما الحياة ، لكثير من زوايا ظروفه الفيزيائية والكيميائية ، أن يحتفظ بنوع من التوازن ، وإذا حدث فجأة اضطراب لإحدى زواياه ، أو لأحد ظروفه ، تنطلق آليات تتجه إلى تحييد ذلك الاضطراب ومحاصرة التوازن ، وهذه الإجراءات من الترتيبات الداخلية تعرف تحت اسم « الانضباط الذاتى »[1] .

---

(1) R. Borget et A. Seaborn, The psychology of learning, p. 47.

إن التشابه مع نموذجنا يفرض نفسه ، فيمكن أن نعتبر كل وحدة لغوية متحققة ، مثيرا يوجد لدى المتلقى تغييرا لحالة أو قطعا للتوازن يتم الإحساس به فى مستوى الوعى كشعور ، ومن هنا فإن تحييد الوحدات المتعارضة يبدو وكأنه إجراء للعودة إلى المنبع feld - back يتمثل تأثيره فى تحييد تغيير الحالة ، إن مبدأ النقيض يبدو إذن وكأنه آلية لإعادة الترتيب الذاتى ، تهدف إلى إعادة إقامة التوازن الداخلى ، ويمكن إذن أن نعتبر أن البناء التقابلى ، والشكل الفعلى – الاسمى للتقعيدية الذى يسمح بتجسده ، هو الجانب اللغوى من مبدأ الانضباط الذاتى والذى تعد وظيفته الإمساك بتوازن رؤيتنا للعالم . والمظهر السيكولوجى لتوازن كهذا سوف يكون هذه الحالة الحيادية التى تقترب من الصفر الانفعالى وتلتقى مع نثرية العالم .

يمكن أن ندخل إلى النظرية زاوية تطورية diachronique فنحن قد قبلنا من قبل علاقة الذات بالمحمول باعتبارها بنية عميقة للعبارة النحوية ، وقبلنا علاقة الشكل الفعلى – الاسمى باعتبارها البنية السطحية ، لكن يمكن أن نتساءل إذا ما كان يجب أن نقبل مع تشومسكى فكرة سليقية ما أسماه " basic subject - predicate Form " .

فوجود صيغ التعجب ، وما يسمى « الكلمة – الجملة » وشيوعها فى لغة الأطفال ، وإعادتها ظهورها فى الحالات الانفعالية ، يبدو أنه يشير إلى عكس فكرة شومسكى ولو كان صحيحا أن الشكل القانونى ، مسند إليه اسمى + مسند فعلى ، يتضمن تحديد المحمول وفى نفس اللحظة تحييده التأثيرى ، فيمكن أن نتساءل إذا كان هذا الشكل لم يظهر فى عصر متأخر نسبيا من عصور التدرج اللغوى .

ويبدو جيداً أن الطفل يلحظ العالم من خلال مجمل غير تحليلى وأن إدراكه الشمولى يعبر عن نفسه بطريقة طبيعية من خلال « محمولات » ليس

لها « موضوعات » مثل صيغ التعجب و « الكلمة – الجملة » ، والخصائص التعجبية لهذه الكلمات يبدو أنها من جانبها تطلعنا على العلاقة الموجودة بين الشمولية والانفعال .

أن ما يهمنا هو تطور اللغة ذاتها ، ويمكن أن نتخيل – وهذا افتراض – أن تاريخ اللغة الفرنسية ، سجل تطوراً فى اتجاه تقوية المعدلات القانونية (القواعد المطردة) وهنالك ثلاثة أشياء تدعم هذا الفرض .

الأول : هو عمومية أداة التعريف ، وقد رأيناها فى حالة أسماء الأجناس فأداة التعريف لم تفقد معناها الخاص المتضمن ، وإذا كانت الفرنسية نتيجة لهذا جعلت استخدام أداة التعريف لازما أمام أسماء الأجناس (الرجل L' homme للتعبير عن كل رجل tout homme) أليس هذا من أجل أن تقوى تميز الاسم عن الصفة ، وأن تلحظ الاسم هكذا باعتباره رمزا لطبقة ، مميزة بهذا وجهة النظر الاتساعية الامتدادية ؟

الثانى : هو التأكيد على استقلال الذات : « أنا أغنى » « وهذه الظاهرة يمكن أن تفسر على أنها متعة فرنسية فى جذب الانتباه نحو الذات »[1] .

وفى نفس الوقت تؤكد الصيغة على فكرة التحديد ، فيكفى أن نركز على الاسم لكى يظهر التحديد (إنه أنا ← وليس أنت) وهو مالايسمح به إدماج الاسم فى الفعل (فى شكل الضمير المتصل) ومشكلة المبالغة لاتؤدى إلى تقوية ملمح كان موجودا من قبل ، ففى عبارة « أنا أغنى » كان هنالك من قبل تحديد مستتر فى الفعل دون ذكر الضمير المنفصل .

وآخر هذه الأشياء هو تغير موضع المسند إليه ، فمع أنه كان يتبع بصفة عامة الفعل فى الفرنسية الوسيطة ، فقد احتل المركز الأول فى الفرنسية الحديثة ، وهذه طريقة أخرى هنا لإلقاء الضوء عليه ومن خلال هذا

(1) P.Guiraud, La Grammaire, p. 90.

للتركيز على التحديدية التى يتضمنها ومن مجمل هذه الأشياء يمكن أن نستخلص درسا ، فتطور اللغة يتم لصالح الشكل القانونى أى لصالح النثرية ، ومن اللافت للنظر فى هذه النقطة أن تقعيد الشكل استقر بصفة نهائية فى العصر الذى سمى « بالكلاسيكى » الذى كان ملمحه الثقافى المهيمن – وسنعود إلى ذلك – هو النثرية .

ويشهد على هذا كثير من زوايا ذلك العصر و « فن الشعر » لبوالو هو واحد من الشهود ، ولن يكون من خرق القداسة أن نعيد تعميده وأن نسميه « فن النثر » وهو الاسم الذى كان ينبغى أن يسمى به ، والمثل المشهور : « ما يتصور جيداً ، يقال واضحاً » يربط بدقة الوضوح بالتصور لكن مالايقال هو الربط بين الملامح وبين الشاعرية ، وحول هذه النقطة يتعارض بوالو ومالارميه تماماً وفى هذه المناقشة فإن مالارميه على حقٍ ويبقى من الشهود كذلك ، نسبة انغماس الشعرية فى قصائد العصر ، وخاصة فى القرن الذى سمى « قرن التنوير » وهى استعارة واضحة الدلالة، وما لم نقبل بأن الجنس الشعرى أجدب بطريقة غامضة رجال ذلك القرن ، فلن نستطيع تقديم تفسير آخر لإخفاقهم فى هذا المجال إلا من خلال مجمل المقاييس المضادة للشعرية فى هذه الفترة الثقافية ، إننا يمكن هنا أن نجد اقتباسات كثيرة ، لقد كتب لابى دى بون L' abbe de Pons : « إننى اعتقد أن فن الشعر هو فن عابث ، وأن الناس لو اقتنعوا بتركه فليس فقط، لن يخسروا شيئًا ، ولكنهم سيربحون كثيراً »[1] ، وكان شعر العصر ، كما أوضحنا من قبل يبحث عن أكبر قدر من الاقتراب من النثر من خلال التوافق بين الوزن – والتركيب .

وفى نفس الوقت فإن النزعة التصويرية دون استثناء ، تحددت بصور الاستعمال وهو ما يوضح رد الفعل ضد التعبير التصويرى عند

---

(1) Dissertation sur la poesie epique, p. 32.

الرومانتيكين، لقد كانت فقط نمطا من الصورة ، ولم تكن « الصورة » ذاتها ، التى بدونها لاتوجد الشاعرية .

والواقع أنه إذا كانت النظرية التى نقدمها صحيحة ، فإن التطور اللغوى يعثر على سبب وجوده ، لقد كان منطقيا أن يكون المستويان اللغويان المتقابلان قد طرحا فى وقت واحد كالتقعيدية كقاعدة متضمنة فى النثر وانتهاك التقعيدية أو الخروج على المعدل كقاعدة ومعدل فى الشعر ويمكن فى الخلاصة أن نفترض وجود صلة حميمة وتناقضية بين الحكمة والقواعد فسواء فى الحياة أو فى اللغة يوجد نموذج للتوازن وللحيادية كان يود الرومانتيكيون تدميرهما فى وقت واحد .

الباب الخامس

النص



النص

القصيدة ليست مجمل تجميع وحدات منعزلة ، إنها « نص » وبهذا الاعتبار تطرح مشكلة ضرورتها الخاصة ، ولقد ألقى التحليل الضوء على آلية التحول الدلالي لكل كلمة ، لكن هذا التحول يعامل الكلمات داخلة في علاقات مع بعضها البعض ، والتساؤل قائم حول طبيعة هذه العلاقات ، فحول المحور التركيبي . حيث يوجد التحليل الآن ، سيكون لدينا نفس الإجابة ، إنه حول التطابق ترتكز الضرورة النصية ، فالنص شأنه شأن الرمز يخضع لقانون التطابق ، ومن خلال هذا المعنى يمكن أن يقال إنه معلل ، وقبل أن نحاول أن نظهر داخل التعليل الملامح الخاصة بالشاعرية النصية ، يجب أن نسائل ذلك التصور لنعرف ما الذى نعنيه على وجه الدقة.

نحن نعلم أن بيرس Peirce ميز بين ثلاثة أنماط من الإشارات تبعا للعلاقة بالدال وبالمدلول : الرمز ، عندما تكون هذه العلاقة تقليداً عرفيا ، والعلامة عندما تكون العلاقة مجرد تماس أو تجاور ، والأيقونة عندما تكون علاقة تشابه .

وتحليل كهذا يخلط بين ملمحين غير متجانسين ، المقابلة بين عرفى/ طبيعى والمقابلة بين متشابه/غير متشابه، والثانى فقط هو الذى يضع الفرق بين العشوائى والمعلل، وكل العلامات مؤسسة على التماس أو التجاور، ما دام الدال والمدلول لايمكن أن يكوّنا علامة إلا إذا قُدِّما معا من خلال التماسّ الزمانى – المكانى واجتماعهما يمكن أن يعود إلى أصول طبيعية أو عرفية اتفاقية، ولكنها إذا كانت طبيعية فهى لن تكون من أجل هذا معللة، والتشابه فقط هو الذى يؤسس التعليل ، وليس هناك إلا نمطان من العلامات ، نمط معلل من خلال التشابه ونمط غير معلل ، وبهذا المعنى ، الذى سنعود إليه ، فإن العلاقة بين الدخان والنار أيا كانت طبيعيتها ، تظل صدفوية ، حيث إن

الدخان لايشبه النار ، وغير قادر على أن يعنيها إلا من خلال علاقة تجاور خالصة ، وإذا لم يكن هناك تعليل إلا من خلال التشابه ، فإننا يمكن إذن أن نقترح للتعليل التعريف التالي: «يعد معللا كل مجمل لعناصر تكون في وقت واحد متجاورة ومتشابهة» والواقع أننا إذا تأملنا أن التجاور شكل من أشكال المجانسة، لأن كلمتين متجاورتين تحتلان نفس المنطقة من المكان والزمان أو من المكان أو الزمان ، فالمجاورة مجانسة وجودية، على حين أن ما يسمى بالتشابه هو مجانسة أساسية، التعليل يشكل إذن وحدة الجوهر والوجود ومبدأه يمكن أن يصاغ من خلال المثل القديم: «ما يتجمع يتشابه» والعكس وارد «فما يتشابه يتجمع» والسؤال: لماذا تتجمع هذه الأشياء؟ ليست إلا إجابة واحدة لأنها تتشابه، ومشكلة التعليل لم تطرح حتى الآن على الشاعرية إلا من خلال محور رأسي في العلاقة الداخلية بين وجهي الرمز[1]، وسوف نتناولها هنا على مستوى المحور الأفقي من خلال العلاقة بين الرموز .

وإذا كان التعليل النصي لم يستطع أن يجد أساسه إلا من خلال التشابه فإن الملمح الملائم للفرق بين شعر / نثر يكمن إذن في درجة التشابه التي تكون مرتفعة في الشعر عنها في النثر ، ومن هنا فإن تحليلنا الخاص يلتقي بنظرية جاكوبسون في « التعادل » مع اختلافين رئيسيين ، الأول يتعلق بالمكان الرئيسي للتعادل الذي هو بالنسبة لنا المعنى والمعنى فقط ، والثاني ، يتعلق بطبقة التعادل ذاتها ، إنها ليست تصورية وإنما هي تأثرية ، وإذا كنا نطلق مع جريماس مصطلح « النظائر isotopie »[*] على مجمل التعادلات التي تؤكد الوحدة الدلالية للنص ، فإننا يمكن أن نطلق « النظائر التأثيرية » على نموذج التجانس الذي يحكم النص الشعري ويشكل الشعرية .

* * * *

---

(١) حول هذه المشكلة انظر الدراسة الواضحة والدقيقة لجيرارجينيت في مجلة Mimologique

(*) تقترب دلالة المصطلح isotopie في الفرنسية ، من فكرة النظائر المشعة في العلوم الطبيعية .

إن مفهوم « النظائر » عرف على أنه « مجمل الطبقات الدلالية التى تجعل القراءة النمطية للحكاية ممكنة »[1] ويضاف إلى التعريف هذا التحديد : « إن التركيب الذى يجمع صورتين دلاليتين يمكن أن يعد الحد الأدنى للسياق الذى يسمح بإقامة النظائر[2]» ويؤكد هذا التحديد ذلك المثال الذى امتنع ڤاليرى عن كتابته كما يقول برنتون : « خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة » ومفترضا الملمح الإيجابى (+ الدقة) متضمنا (+ الحيوية) التى يملكها المسند إليه الماركيزة ، وظرف الزمان الساعة الخامسة هو الذى يفترض ملمح الدقة التى يملكها المسند وهو الفعل خرج . والمثال «تناظر» وهو مثال عادى مقبول كما هو من كل قارئ ، فلم يرفضه ڤاليرى إذن ؟ على هذا السؤال يرد ڤاليرى بكلمة «العشوائية» لست أدرى من أين أتانى هذا الشعور القوى بالعشوائية »[3] وهى صفة تعطينا المعيار الجوهرى: «يكاد يكون مستحيلا بالنسبة لى أن أقرأ رواية دون أن أحس ، بدءًا من اللحظة التى يستيقظ فيها حسى النشط ، أننى استبدل بالجمل التى قدمت ، جملا أخرى كان المؤلف يمكن أن يقدمها دون أن يفقد التأثير شيئًا » (ص ١٤٦٨) والواقع أننا يمكن أن نحافظ على «النظائر»، من خلال تبديل كل كلمة بمتناظراتها، فيمكن أن نستبدل بالماركيزة الحارس ويخرج، دخل أو بقى، وبالساعة الخامسة السادسة أو منتصف النهار والنظائر تبحث عن الممكن وليس عن الحتمى، وما دامت المتقابلات يفترض انتماؤها إلى نفس الطبقات فإن التشابه فى هذه الحالة يحكم فقط الملامح المفترضة لا الملامح المقترحة، لكن ضرورية الملامح لاتستقر إلا إذا كانت متشابهة وإذا تأملنا جيداً معنى

(1) Greimas "pour une théorie de l'interpretation du recit mythique" Communication, p. 30.

(2) Semantique structurale, p. 53.

(3) Fragments des memoires d'un poeme, p. 1662.

كلمة «الماركيزة» فلن نجد على الإطلاق شيئًا يتشابه مع الفعل «خرج» فبين «الماركيزية» والخروج لايوجد أى ملمح مشترك واجتماعهما يبقى مجرد «تجاور»، و «التجاور» أيضًا يبدو أكثر وضوحا فيما يتعلق بالمفهوم الزمنى. كم من حدث مختلف يمكن للماركيزة أن تقوم به فى هذه الساعة ؟ وبدون شك فإنه فى تسلسل قصّ الحكاية ، يبدو الخروج فى الخامسة معللا لو كان لدى الماركيزة موعد فى السادسة ، لكن «التجاور» يظل واردا، لماذا كان هذا الموعد فى السادسة ؟ ليس هناك فى المفهوم الزمنى (للحكاية هنا) ما يتفق بطريقة أو بأخرى مع طبيعة الحدث ، لايوجد أدنى قدر من التشابه ومن ثم لايوجد أدنى قدر من الحتمية، ومن هنا يأتى الشعور بانعدام القيمة والضيق لدى المتلقى أمام جملة غير مبررة مع ذاتها ، وربما كان السبب كما يقول روب جرييه «إنه يجد نفسه أمام استحالة القص» إلا إذا ردد فى شكل ساخر كما فعل بطل «كريستيان دى روسيفور» فى نهاية العمل عندما قال: «خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة، خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة، خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة ، خرجت الماركيزة ، الماركيزة خرجت ، خرجت ، الماركيزة ، فى الساعة الخامسة »[1] .

إن الحكاية التاريخية تجد تعليلها من خلال تأكيد الواقع لما تقترحه وهو تعليل خارجى يحتفظ به للخطاب الحقيقى ، ويستغنى عنه الأدب من خلال بنيته التأثيرية ، فالبنية التأثيرية للخطاب ترفض معيار ، التقابل (حقيقى/ زائف) إن الحكاية التاريخية فى الواقع تبنى حقيقتها على أساس تأكيد الوقائع الفردية التى استبدلتها الرواية « الواقعية » بفكرة « الاحتمالية » أو بفكرة التأكيد لا للوقائع ذاتها ولكن للقانون الذى يضمها ، لكن الاحتمالية ليست هى الحتمية ، ومن وجهة النظر هذه لاتجنى الرواية شيئًا إذ أرادت

(1) Le Repos du guervier, p. 235.

أن تكون حتما ، لأن الاحتمالية الروائية هى شبهية زائفة .

والدليل يكمن داخل هذه الحقائق العامة التى يضخها الخطاب داخل الحكاية ، ففى الرواية الكلاسيكية ، تعلل كل تصرفات الشخصيات من خلال اللجوء إلى القياس المضمر ، على حين تبدو المقدمات حقيقية بشكل واضح ، دون أن تخشى التناقض مع ذلك ، لكننا ينبغى أن نذهب بعيداً وأن نبحث عن نزعة اللاتعليلية فيما وراء اللغة ، فى الحقيقة ذاتها التى تجعل هدفها أن تقص أو أن تصف ، ولقد لاحظ فاليرى : « أن الحياة التى نراها ، وحياتنا ذاتها ، نسجت من تفاصيل كان « ينبغى أن تكون » لكى تملأ مربعا ما فى رقعة شطرنج الإدراك ، لكنها « يمكن أن تكون » فى هذا المربع أو ذاك » ويضيف فاليرى : « إن الحقيقة الملاحظة ليست لها على الإطلاق حتمية واضحة للعيان » وهى عبارة تلتقى مع التحليل الشهير لهوم Hum الذى تطالعنا فيه من جديد كلمة « الصدفوية أو العشوائية » : « وفى كلمة واحدة ، فإن كل تأثير هو غير مختلط بسببه [فى الربط بين الدال والمدلول] ، والاختراع الأول أو التصور الذى ربط بينهما ربطا مبدئيا مسبقا ، لابد أن يكون بالضرورة عشوائيا ، وحتى عندما يكون الربط الإيحائى قد تم مع السبب ، فإنه ينبغى أيضًا أن يكون ربطا عشوائيا ، لأنه يوجد كثير من التأثيرات الأخرى كان يمكن أن تلتحم معها التحاما كاملا وطبيعيا » (1) .

فى هذا الاقتباس الصغير، نجد الإشارة إلى العشوائية والتركيز عليها أكثر من مرة ونجد معيار «الاستبدال » ونجد تفسير ذلك فالسبب والنتيجة متمايزان، ولأنهما متمايزان فإن علاقتهما لايمكن إلا أن تكون علاقة «التجاور»، والخلاصة أن العلاقة بين السبب والنتيجة (الكلمة وتأثيرها)، علاقة بدون أساس، وهى ترتكز فقط على تكرار اجتماعهما الزمانى –

---

(1) Enquéte sur l'entendement humain, p. 56.

المكانى ، لأنهما تجتمعان ولا تتشابهان ، فأى شىء يمكن أن ينتج أى شىء (any Thing may produce any thing) ، لكن اللغة التصويرية تفلت من هذه المشكلة لأنه بالنسبة لها ينتج عن المتشابه متشابه ، وقوانينها من ثم معللة ، وهى تكون مخطئة فقط إذا كانت زائفة .

إن هذا التحليل للغة الحكائية يمكن أن يطبق دون تغيير على الخطاب الوصفى ، إن السوفسطائيين يرفضون جملة مثل « سقراط هو إنسان » لأنه ينبغى إذن ، إما أن يكون كل الناس سقراط ، أو أن لايكون سقراط سقراط ، وهو منطق قائم على فكرة التطابق بين « الزوج » المشكل للمسند والمسند إليه ، فإذا كانت هو تعنى فقط « يمتلك مجال كذا » فإن التناقض يذهب لكن العشوائية تبقى فأن تؤكد أن « شمع العسل أصفر » فإن ذلك يعنى أن هذا اللون « يجاور مجالات أخرى للشمع ، وهو تجاور غير معلل ، لأن أى تشابه لايربط بينهما وعلاقة التجاور « تلك تبرهن على إمكانية أن يغير الشمع من لونه دون أن يتغير كونه شمعا ، أو أن يصير شمعا دون أن يكون أصفر ، فكل ذلك غير معلل فالعشوائية إذن هى القاعدة الوحيدة التى تخضع لها « الطبيعة » إنها وليدة المصادفة ، وحتميتها الزائفة لاترتكز إلا على العادة ذاتها ، ومن أجل هذا فإن الخطاب العادى ، الذى يتحدد فى وظيفته العادية ، بإعادة إنتاج السمات ، قائم هو فى ذاته على اللاتعليلية .

وفى مواجهة هذه اللاتعليلية ، كان للثقافة الغربية موقف مزدوج ، موقف الفن أو على الأقل بعض الاتجاهات الفنية المرتبطة بالحداثة ويتمثل فى إبداع « الموضوع المطلق » الذى تحكمه فقط قوانين حتمية الشكلية ، هذا كان طموح الرسم الحديث ، وفى موازاة هذا كان الأدب الذى عزل اللغة عن وظيفتها التعبيرية ، وأعاد إيجاد علل لها سواء من خلال إلغاء المدلولات (كما فعل الحرفيون (Lettrisme) أو من خلال اتساع التوليدات انطلاقا من الدوال وقد استجاب الشكليون فى الفن لهذا الاتجاه بغزارة من خلال إبداع

أشكال معللة أو مبررة لمضامين هى فى ذاتها غير مبررة .

والنمط الثانى من الموقف ظهر منذ فجر الفلسفة الغربية ، لقد ظل العلم وفيا للفكرة التلاؤمية mimetique لكنه كان يبحث عن التوحد فيما وراء التنوع الظاهرى، إنه الكيف من خلال جوهره ذاته يصب على الكائن لغته المتعددة الوجوه، فأن تصف الأشياء بأنها حمراء، أو زرقاء، ساخنة أو باردة ، سريعة أو بطيئة ..إلخ . فأنت تكرسها لصفات غيرية، وليس هنالك على الإطلاق داخل الكيف ما يتعلق بالتشابه، والكيفية من خلال جوهرها هى «الغير» .

إن المادية القديمة اتخذت منذ البدء موقفا ضد « الكيفية » فهى ترى أن « النعومة والخشونة ، الحرارة والبرودة ، اللون ، ليست إلا آراء ولايوجد شىء حقيقى سوى الذرة والفراغ » كما يقول ديمقراطيس ، سببان إذن تظهرهما التجربة المادية ، الكيفية التى مردها الذاتية ، واللاكيفية ، الذرة والفراغ ، اللذان يمثلان الجوهر الوحيد الذى يشير إلى الواقع ، والفروق الشكلية التى ظلت بين الذرات ، تختفى مع الاتجاه الديكارتى الذى يقوم على افتراض العلاقات الكمية الخالصة ، وهذا الاتجاه إلى « اللا – كيفية » نجده واضحا فى الكتابات العلمية الوليدة فى القرن السابع عشر كتب جاليلى : « من يقول إن الأشياء الحقيقية كبيرة أو صغيرة ، ففى هذه القضية لايوجد صواب ولا خطأ ، كما أنه لايوجد صواب ولا خطأ فى الحكم على الأشياء بأنها قريبة أو بعيدة ، وأن أكبر الأشياء يُمكن أن يُدعى صغيرا ، وأصغرها يمكن أن يدعى كبيراً » وآراء جاليلى يبدو أنها استلهمت من قبل أصحاب الفلسفة الوضعية ، فلقد تخلوا عن « السبب » من أجل « القانون » .

ونحن نعلم إلى أى مدى تعارض فى أصول المعرفة الابستمولوجية ، قادت العلم تصورات كهذه ، فقد كتب ميرسون :«التفسير هو بيان التطابق» ومنطق التطابق هو الذى حكم إذن خطوات العلم ، فالمتشابه ينتج المتشابه

مع فارق يكمن فى أن التشابه فى العلم لم يعد كيفيا وإنما أصبح كميا فتعبير مثل معادلة اينشتين $E = MC^2$ الطاقة = الكتلة C^2) ليس ممكنا إلا إذا كانت المصطلحات تتلاقى ، فالطاقة والكتلة يفرغان من مكوناتهما الكيفية التى تشكل معناهما اللغوى ، والتطابق بين الكتلة والطاقة يتضمن التخلى عن التعارض (الديناميكى / الاستاتيكى) الذى يشكل الفارق ، والخروج على القياس تقلص هنا لا من خلال تغيير المعنى ، ولكن من خلال تفريغ دلالى كامل ، ومبدأ المحافظة على المادة أو الطاقة الذى لجأ إليه ميرسون فى رفضه للوضعية يتفق مع مبدأ كونى يختزل الحقيقة إلى وحدات مفرغة ، وفى الوقت الذى يستبعد فيه « الكيف » الزمنية من خلال مفهومه ، لم يعد العلم يضع فى الاعتبار الصيرورة .

تظهر مع العلم إذن درجة « النقيض » المطلق ، عبورا من درجة النقيض النسبى الخاص فى اللغة التجريبية ، فانطلاقا من المعادلة :

$$u = p + p^e$$

حيث نجد عالم الخطاب يقبل نقيضين يُحيّد كل منهما الآخر بالتبادل لكنهما يظلان ينتميان إلى الكيف المتميز ، نعبر إلى عالم تلغى فيه البنية التناقضية تبعا للمعادلة

$$u \neq p + p^e$$

وإجراءات التحييد إذن غير ضرورية ما دام الواقع محايداً فى ذاته ومفرغا من الناحية الكيفية ، ومتعادلا من الناحية التأثيرية .

* * * *

توجد إجابة أخرى ممكنة أمام تحدى « الغيرية » L' altérité وهى الشعر ، فهو كالعلم يدخل فى دائرة التواؤم ، لكنه على خلاف العلم ، يبحث عن المشابهة لا فيما وراء الواقع ولكن داخل الواقع ، وعلى الأقل داخل هذا

الخليط من المعطيات اللاتفكيرية والتفكيرية التى يقدمها لنا الإدراك والتى نسميها « الحقيقة » ، والعودة إلى الظاهرة ، كما قلنا هو الخطوات المشكلة للوصف الشعرى ، فداخل المعنى التأثيرى الذى يحمل الظهور الوَهْلى للأشياء يوجد مبدأ تعليلها .

وداخل العلامات المتجمعة فى إطار التجاور النصى، هناك ثلاثة أنماط من التشابه، تشابه الدال، تشابه المدلول، وتشابه العلامة وسوف نحللها بالتتابع .

١ - تشابه الدالّ

يمكن أن يؤثر التكرار على مجمل الملامح الصوتية الملائمة أو غير الملائمة ، ويمكن الحديث عن التجانس الصوتى فى الحالة الأولى ، حيث لعبة التشابه بين الفونيمات النثرية ، وفى الثانية حيث التشابه بين المقاطع ، من خلال العدد أو توزيع النبر ، ويمكن أيضًا أن نسجل لحساب الدوال هذا التعادل التركيبى الصرفى أو الموقعى الذى أسند إليه جاكوبسون دوراً مهيمنا فى الخطاب العادى يعد وجود قدر من الإسهاب فى التشابه الصوتى أمراً لا مفر منه لكن هناك قاعدة غير مكتوبة تحظر أن يكون التشابه أقوى مما ينبغى ، لدرجة أنه عندما يتعلق الأمر بمدلول واحد تحظر القاعدة وجود مترادف (شديد التشابه معه) وفى الشعر على العكس من ذلك ، يصير التشابه الصوتى هو القاعدة ، إنها الملمح التعريفى الوحيد للنظم ، وفى الشعر العادى يبقى هذا التطابق الصوتى الكامل ، القطب الذى ينجذب الشعر نحوه بعمق ، كيف نفسر هذا الاتجاه الذي انحرفت عنه القصيدة المعاصرة لكنه ظل لأزمان طويلة معدل القصيدة فى كل اللغات ؟

لقد حللنا من قبل ، دوره فى نفى النفى أو « نقض النقيض » ، لكننا كما قلنا من قبل إن الشعر يلعب دوره الرئيسى على المحور التركيبى

باعتباره صورة تجسيدية للمحتوى .

ووظيفته الأساسية فى الواقع هى هناك ، داخل علاقته التخطيطية مع الشكل تبعا للمعادلة

$$(S\,a_1 = S\,a_2) \rightarrow (S\,é_1 = S\,é_2)$$

وهو ما سماه دى سوسير « التعليل النسبى » ومع الشعر يمتد هذا النمط من التعليل على مجمل النص ، فالدال يعمل كأنه « المناظر » للمدلول ، و « النظم » فى دورته الصوتية يرسلنا إلى المعادل الدلالى ، وفى لغة الشعر كل شىء له معنى ، فالتطابق الصوتى « يعنى » لكن ليس بنفس الطريقة ، إنه هو نفسه يرسلنا إلى المعنى الذى يشير إلى الخضوع لمبدأ التطابق ، ومن أجل هذا فإنه عند فقدان التطابق الدلالى ، نرى شعرا مستجيبا تمامًا لقوانينه ولكنه يظل شعريا فاقد الفعالية لكن عندما يوجد التطابق على المستويين ، ينتج هذا الشعور بالنجاح الشعرى الكامل الذى ما تزال قصيدة اليوم - غير الموزونة - تحن إليه .

كان إدجار بو يقول : « إن جذور الشعر تكمن فى المتعة التى يجدها الإنسان فى المساواة »[1] وينبغى أن نصدق الشاعر عندما يتكلم عن الشعر ، لكن يبقى أن نتساءل إذا كانت المساواة التى يتحدث عنها هى مصدر تلقائى للمتعة ، أم أن تأثيرها الجمالى تابع لهذه المساواة العميقة للمستوى الدلالى والمتمثلة فى الدال نفسه ، ووجهة النظر الأخيرة تلك هى التى نتبناها هنا ، ويمكن حتى أن نذهب أبعد من ذلك ، ونطمح أن تشكل القافية ذاتها تعادلا دلاليا خاصًا ، وهكذا فإنه فى كلمات القافية فى سوناتا الأوز لالارميه « سكرى ، نشوى ، نجوى [*] » . يوجد تناظر تأثيرى ، يجد التحليل فيه ، كما سنرى ، مفتاح النصية الشعرية ، كأن « النشوة الوحيدة

(1) Ouvrage cite, p. 95.

(*) غيرنا مثال القافية إلى ما يحقق هدف القضية المثارة للدراسة هنا . المترجم .

تكمن فى المناجاة السكرى » وهى حقيقة شعرية كانت مثارة من قبل فى مثل قصيدة « السفينة السكرى » .

* * * *

٢ - تشابه المدلول

فى مقابل التجانس فى الدالّ ، يوجد الترادف فى المدلول ونحن هنا فى نقطة التقاطع فى التحليل ، فالنص الشعرى هو لغة ترادفية تأثيرية ، فجملة يكرر فيها المحمول معنى الموضوع هى جملة محددة وتشكل لونا من التعبير الذى تدور لغته حول ذاتها ، وهى من الناحية اللغوية حشو ، فجملة مثل :

العزاب غير متزوجين

جملة محظورة ، لأنها لاتقدم أى معلومة ومن نفس القبيل ، الحقائق التى هى أكثر بداهة من أن تقال مثل: «إنه يتذكر اسمه» أو «إن له خمس أصابع فى اليد اليمنى»، أو تلك الجمل التى يكون جزء منها كافيا للمعنى مثل:«صداع الرأس»(*) والتى اصطلح على تسميتها تقليديا باسم «الحشو»[1]

أما الشعر فهو على العكس ويمكن فى نهاية المطاف أن نعرفه بأنه لغة « حشوية » وهو ما سيحاول التحليل الآن أن يظهره منطلقًا من البسيط إلى المركب ، من الجملة إلى النص الكامل ، لكن ينبغى أن نأخذ تحوطاتنا المسبقة .

وينبغى أولاً أن نعيد ما قلناه من أنه فى غياب نظام للمراجعة ، فإن

---

(1) J. Searle, Ouvrage Cité, p. 193.

(*) المثال الفرنسى هو : Sortir dehors خرج خارجا ، وقد تغير إلى ما يلائم الحشو الذى يثيره المؤلف .

التحليل لايمكن أن يفلت من بعض العشوائية ، ولأن نظرية التفاضل التى تبناها أوسجود ليست كافية لإثبات التعادل ، فينبغى أن يكون من نوايا التحليل إعادة النظر فيها وهو ما لايخلو من المخاطر وخاصة عندما يطمح ، كما هو الشأن هنا ، إلى معالجة النص على أنه نمط موضوعى مستقل ، دون أى مرجعية سياقية ، إن علم الشعر ينبغى أن يواجه التحدى الذى تطرحه عليه القراءة ، فإن نصا ما يمكن التمتع به شعريا دون أن يعرف القارئ شيئًا على الإطلاق لا عن المؤلف ولا حتى عن نصوصه الأخرى ، التى تشكل عناصر لنفس الإنتاج . لابد أن تكون الشعرية إذن ماثلة فى النص المدروس الواحد ، حتى لو اختزل هذا النص إلى قطعة منه تكون محببة إلى القارئ نفسه ، ونتيجة لذلك فإن كل ما يفرضه التحليل لقراءة قصيدة ، هو معرفة المستوى اللغوى الذى كتبت به القصيدة ، على أن تكون هنالك قناعة فقط بأن معنى الكلمة فى اللغة ليس هو تعريفها وإنما هو مجمل الخصائص أو المجالات التى يربطها القارئ المثقف بالشىء الذى تشير إليه الكلمة ، وداخل هذا السياج يمكن أن تسجل قراءة النص ، وفكرة السياج تعد اليوم ملمحا تعريفيا للأدبية ويجب أن نضع فى الاعتبار ما تتضمنه : فالنص لايرسل إلا إلى ذاته ويتحقق بصفته تلك مستقلا عن كل سياق . ينبغى كذلك أن نؤكد أن معنى النص غير قابل للتضاد ، وأن تحليلنا لايطمح إطلاقا إلى الاستيعاب الكامل ، والهدف المنشود ليس هو إنتاج معادل لغوى شارح لكلية المعنى ، إنه فقط تحقيق فرض حول النص تبعا له يجد النص وحدته داخل تكرار الوحدات الدلالية على نمط معين . وهذه الوحدات ينبغى بالتأكيد تسميتها ، وهنا تكمن صعوبة جديدة أمام التحليل ، لأن الكلمات اللغوية التى تشرح اللغة مستعارة من اللغة كموضوع وليس من الضرورى أن تكون لديها المصطلحات المطلوبة لهدفها .

لكن التحليل لايستطيع أن يقول ، كما كان يود أن يفعل ، إن « أزرق »

تعنى « الزرقة » و« أنثى » تعنى « الأنوثة » ، وينبغى أن نجد بطريقة ما ، كلمات تسمى المشاعر المتراسلة ، وأن نتذكر أن الأهمية هنا لاتكمن فى معادلة هذه الكلمات ، ولكن فى حقيقة درجة ترددها التى من خلالها تتشكل النظائر التأثيرية ، هذا التناظر أو التعادل التأثيرى للكلمات المجتمعة يمكن أن نعطيه الاسم الذى أعطاه له بودلير: « التراسل » لكن السوناتا المشهورة التى حملت هذا الاسم ، تستغل نمطاً واحداً من التراسل هو ما عرف فى علم النفس باسم « التداعى التلقائى » بين الأحاسيس المختلفة ، وميز التشابه الذى هو فى وقت واحد طبيعى ومباشر «للكيفيات المحسوسة» :

هنالك عطور طازجة مثل أجساد الأطفال

ناعمة كالغابات العالية ، خضراء كالمروج

وتحت هذا الشكل يوجد قليل من النماذج الشعرية للتداعى التلقائى الخالص ، ربما فيما عدا المحور الرأسى للعلاقة بين الصوت والمعنى ، لكن على مستوى المدلول الذى يتحرك فيه التحليل الآن فإن علاقة كتلك تعد استثناء .

إن المطابقة بين « الأصوات – الألوان » التى يؤكدها رامبو فى قصيدته « حروف » ربما كانت متأثرة بتجميعات شخصية ، وينبغى أن نتذكر هنا ما قلناه فى خلاصة تحليل المعنى الشعرى وأنه مبنى على قيم هى غريزية طبيعية – مباشرة أو غير مباشرة – ثقافية وشخصية ، وأن التجمعات الطبيعية المباشرة وحدها هى التى تشكل التداعى التلقائى بالمعنى الخالص للكلمة ، وإذن فلنأخذ مدخل اللعبة ، مثالنا المعروف : « صلوات زرقاء » الذى لم يعد تداعيا تلقائيا ، يوجد بالطبع للوهلة الأولى تعادل بين الكيفيات الحسية الخالصة ، الصوت من ناحية واللون من ناحية ثانية ،لكن الصوت الذى هو صوت الصلوات ومع هذا المصطلح يثير فى أعماق المعنى

شبكة كاملة من الإيحاءات الثقافية ، فالصلوات ليست فقط صوت الأجراس ، إنها كذلك ابتهالات مريمية ، ومع مريم العذراء ، تثار مجموعة من القيم التأثيرية مرتبطة بسياق الثقافة المسيحية التى تحرك المجالين المهيمنين (١) الربانية، (٢) العذرية وإطلاق تسمية على مجمل هذه المشاعر من خلال مصطلح واحد ، يكون مشكلة والأقل إشكالا ، أن تتردد هذه القيم من خلال تردد المحمول : « زرقاء » وهناك شىء مؤكد ، فالربوبية مرتبطة فى ثقافتنا – كما فى ثقافات أخرى كثيرة – بكلمة « السماء » التى ترتبط بدورها بكلمة «زرقاء» ومن خلال لعبة الارتباط هذه ، تبدو الزرقة وكأنها لون للربوبية، وهى لون الملائكة كذلك التى تشكل كلمتها (فى الفرنسية) مقطعا من كلمة الصلوات (ange - angélus) ، ولقد قال هيجو :

كان الظل عرسا مهيبا مجلجلا
والملائكة هناك يطيرون دون شك فى شفافية
لأننا نرى ، يعبر ، فى لمحة خاطفة من الليل
شىء أزرق ، يبدو أنه جناح

لكن هناك قيمة غريزية طبيعية ترتبط ارتباطاً مباشراً باللون ، فالزرقة هى الراحة والهدوء ، وهى مطابقة تقوى الصلة الطبيعية غير المباشرة بين هذا اللون وسكون البحر أو السماء ، ونجد هذا عند فرلين :

والسماء فوق السقوف
شديدة الزرقة ، شديدة الهدوء

والصلوات بدورها تؤكد هذه القيمة فهى لحظة الهدوء الداخلى ، من حيث أنها ليست لحظة طلب وإنما لحظة استقبال ورضا ، إنها من هذه الزاوية ذات مغزى فى أن نفس مناخ السكون والاستقبال يرتبط بلوحة مالرميه : الصلوات .

ومن بين الخاصتين المرتبطتين بالصلوات المريمية ، الربوبية والعذرية ، تبدو الأولى أكثر رجحانا ، لأن مستوىٰ القارئ هو الذى يرجح ، وينبغى أن نضع فى الحسبان أن القارئ المتوسط يمكن أن يعرف أن الأمر متعلق بالصلاة غير عارف أنها موجهة إلى مريم ، ومع ذلك فإن الملمح الثانى يجد علاقته المتبادلة مع صفاء الزرقة لأن السماء تكون صافية عندما تكون زرقاء . ويضاف أخيراً إلى المدلول المكونات الشخصية ، فالتحليلات التى دارت حول مالارميه لاحظت أنه : « كان يوجد لديه حلم يقظة بالزرقة ، يواكبه قيم ترتد إلى الطواعية الهوائية ، ووهن البكارة »[1] ، لكن قيما كهذه إذا كان يمكن أن تسجل فى المساقات التأثيرية المستخلصة ، فستظل غير متجسدة بالنسبة للقارئ إلا على مستوى الإنتاج كله ، ويبقى ممكنا أمام القارئ أن يلتقط بحدسه التراسلات خارج دائرة السياق ، وهذا هو الذى يجعل من جملة واحدة نصا شعريا تاما .

وإذا كان هذا التحليل التأثيرى للون الأزرق صحيحا ، فإنه سيصبح فى الإمكان أن نسحب التحليل على هذا البيت لألوارد ، الذى يبدو مثيراً :

الأرض زرقاء مثل برتقالة

وهو يؤكد « حقيقته » فى بيت تال :

إن الكلمات لاتقودنا أبدا إلى الأخطاء

بأى مقياس نستطيع أن ننسب إلى هذا البيت أنه ليس خطأ ولا كذبا ؟

إن البيت يقدم صفتين « غير ملائمتين » : الأرض زرقاء ، البرتقال أزرق ، ولنتجاوز الآن عن الأرض ، لكن البرتقال ؟ إنها الفاكهة التى أعطت اسمها للون (هو البرتقالى) وهذا المنبع تأكد من خلال الدور المقارن الذى

---

(1) J.P. Richard L'Univers imaginaire de Malarmé, p. 45.

اسند إلى الفاكهة ، وهى هنا تبدو نموذجا مثاليا للون ليس هو لونها ، فكيف نخفف هذه الدرجة العالية من الخروج ؟ هل يمكن أن نرى فيه مجرد معنى بسيط للعب بالكلمات ، أو وصفا أمينا لسيريالية تتسلى بتغيير ألوان الواقع ، أو رؤية حلمية يكتمل فيها جوهر اللون بمكملات تأخذ قيما رمزية ؟ وهنالك تفسير آخر محتمل . فالملامح المدركة المهيمنة للبرتقال هى :

النكهة والشكل واللون ، والشكل المستدير أعيد استثماره من خلال إشارة بدهية للناقوس ، ففى لغة التعليم عبارة : « الأرض مستديرة كالبرتقالة » وعلى حين أن اللون تقوى من خلال المسند « زرقاء » يبقى العثور على « تراسل » بين الملمحين ، والاستدارة شكل يرتبط بمشاعر الاسترخاء والراحة ، وهى قيمة نجدها فى أبيات رلك Rilke :

هذا الصوت المستدير للعصفور

يستريح داخل اللحظة التى يلدها

واسعا كأنه سماء فوق الغابة الذابلة

وكل الأشياء تأتى طواعية كى تنتظم داخل هذا الصوت

كل المشاهد هناك تأتى لكى تريح نفسها

لقد علق باشلار على هذه الأبيات فى نص سماه : «ظاهرة الاستدارة» وكتب: «عندما نحلم مع الكلمات، أى هدوء نجده مع كلمة « يدور »(*) كما لو أنها تلف الفم والشفتين ، وحركة الزفير» وأضاف : «إنه داخل المشهد المستدير ، يبدو كل شىء مستريحا ، والذات المستديرة تصدر عنها

(*) جرى التحليل فى الأصل للاسم Rond « الاستدارة » وخصائصه الصوتية التى أشار إليها التحليل تلتقى مع خصائص فعله فى العربية « يدور » ـ « المترجم » .

استدارتها ويصدر عنها هدوء هذه الاستدارة»[1] . إن الترابط يجد أخيراً عند «كاندنسكي» مفهوما أكثر تأكيداً . فعنده أن الأشكال والألوان مرتبطة داخل لون من الوحدة «الروحية» وكاندنسكي يربط الشكل المثلث باللون الأصفر، والمربع بالأحمر، والدائرى بالأزرق . فإذا كان على حق فمن الضرورى من الناحية التأثيرية أن يكون البرتقال أزرق، والتعبير «برتقالة زرقاء » يجد تعليله داخل حتمية أخرى لاتلتزم بالطبيعة ، لكنه يمكن أن تحدث أخطاء ، فالحتمية من خلال هذا المنظور ليست حقيقية من الناحية التجريبية ، ولكنها تعد كذلك باسم قانون تأثيرى ، تلتزم به فى مجمله، يقول مرلو بونتى « إن سيزان Cezanne كان يقول إن اللوحة تحتوى فى ذاتها حتى على رائحة المشهد الطبيعى ، إنه يريد أن يقول تمازج اللون مع الشىء ، يعنى فى ذاته كل الإجابات التى يقدمها على تساؤلات الحواس الأخرى ، فهذا الشىء لايملك هذا اللون إلا إذا كان يملك أيضًا هذا الشكل ، وهذه المجالات الذوقية ، وهذه النغمية وتلك الرائحة ، وهذا التشبع المطلق الذى يطرح أمامه وجودى الفردى ... مثلا ، الهشاشة ، الشفافية ، الصرامة ... ورنين الصوت الكريستالى للكأس هو التعبير الوحيد عن شريحة من طرائق الوجود »[2] .

وإذا كان هذا صحيحا ، فينبغى أن يقال إن البرتقالة فقدت وجودها الشعرى على حين أن الكأس احتفظت به ، وفى الحالة الأولى ، فإن من شأن الشاعر أن يصحح الطبيعة وأن يصفها على النحو الذى كان ينبغى أن تكون عليه لكى تتفق مع جوهرها الخالص ، فالبرتقالة زرقاء لأن الزرقة، من الناحية التأثيرية ، يؤكدها شكلها ونكهتها ، ومن هنا فإن الشعر اقتحم حقيقته ، لقد قال إن الأرض ناعمة هادئة ولها نكهة مثل الفاكهة التى تحملها

(1) Poetique de l'espace, p. 213.

(2) Phenomenologie de la perception, p. 368.

، من خلال هذا القانون السحرى - الشعرى الذى يرى أن الشبيه ينتج الشبيه ، إن الحقيقة لاتجهل التجاور الذى يشهد عليه تنوعه ، والشعر لايعرف إلا الحتمى ، ومن أجل هذا كان الصورة اللفظية للخلود .

أن مثالنا الثانى ، هو « شعرات من ذهب » الذى ينتمى بدوره إلى « تراسل » « طبيعى - ثقافى » ولنسجل أولا أن هذا التعبير لايطبق شعريا إلا على المرأة التى يعد « الشَعْر » مجازا رمزيا لها ، فالمرأة هى التى لها لون الذهب لأنه فى الخيال الغربى ، كل امرأة شقراء ، مثل أوزولد الشقراء وعذارى بوتسلى أو المرأة الشهيرة عند موسيه :

سوف نغنى فى الحلقة

إذا أردتم

إنى أحبها وهى شقراء

مثل القمح

وهى أيضاً المرأة التى يتذكرها نرفال :

فتاة فى الشرفة العالية

شقراء ذات عينين سوداوين

فى ملابس ذات نمط تاريخى

كأننى ، ربما فى وجود آخر

كنت قد رأيتها وأنا أتذكر ذلك

ويضيف الذهب إلى اللون البريق والجمال والديمومة ، وهى ملامح ليست للمرأة إلا في خيال الرجل ، لكنه حلم لايستطيع أن ينفصل عن التوهم الذى يكشف النقاب عنه ، إن الصورة الافلاطونية للمرأة هى أكثر

حقيقية من المرأة نفسها ، وربما تكون هذه لحظة يتم الحديث فيها عن ما فوق الواقع « السريالى » ولكن دون حكم مسبق على قيمته الكونية ، بل فقط كفرضية للمتعة الإنسانية ومن خلال تحديد أن هذه السيريالية « الآخر » المقابل « للواقعية » لكن فقط هذا الواقع نفسه صُعِّد حتى جوهره التأثيرى الخالص .

وهناك كثير من الحالات لايحتاج الكلام فيها إطلاقا إلى إعادة صياغة الواقع ولكن فقط إلى رصده كما هو ، وكان كوكتو ، يقول عن أديت بياف " Edith Piaf " :

صوتها من قطيفة سوداء

أن المرء لايمكن أن يندهش للتراسل الدقيق بين المحمول والموضوع ولدينا هنا اختبار صغير ليست له إلا قيمة إشارية فلقد طرح تساؤل حول عشر مغنيات شهيرات ، من ينطبق عليها هذا الوصف من بينهن ، وكانت إجابة الأغلبية تنطبق عليها ، وجاءت كالاس Callas فى المرحلة التالية ، وهنا أيضاً لايمكن أن نصف الإجابة بالصحة والخطأ .

إن التحليل يمكن الآن أن يشارف مستوى أكثر تعقيداً عندما نتعرض للبيتين الأخيرين من المقطع الأخير لقصيدة « السفينة السكرى » :

كأننى نزلت فى أنهار راكدة
أحسست أننى لم أعد يرشدنى الملاح
والجلود الحمر الصارخة تتخذنا أهدافا
وهم عراة مسمرون فى أوتاد الغضب

إن المصطلح الذى نختاره لكى يشير إلى « التناظر التأثيرى » الذى يجليه هذان البيتان ، هو مصطلح « العنف » ، إنه مثار من خلال مرجعية الحكاية المروية : موت الطاقم على يد الهنود ، وإذن فبين المرجع والمدلولات

يتشكل « تراسل » هو فى ذاته متجانس على ثلاثة محاور حية مختلفة :

(١) بصرى : يتجسد ضمنا خلال الكلمة الأخيرة « الغضب » وأيضًا خلال مصطلح « الجلود الحمر » وهذا المصطلح هو تركيب تعبيرى يعنى « هنود أمريكا » من خلال مجاز انطلاقا من اللون – المفترض – لجلودهم . وقد أعيد استغلال « الأحمر » مرة أخرى فى المسند (صياح) انطلاقًا من (الصياح الغاضب) وأخيراً فإن نفس اللون يوجد مرجعيا متضمنا فى سياق الأحداث ، حيث نتصور الضحايا المضمخين بالدماء من خلال السهام والمسامير . يمكن إذن أن نجد ترددا ثلاثيًا لملامح « أحمر » الذى هو كما نتذكر « تجسيد للعنف » .

(٢) سمعى: الجلود الحمر، تسير فى الواقع إلى شعب الصمت، لكنه قيل هنا «الصارخة» وهو ما يؤكد تخيلنا النمطى عن الهنود وهم يرقصون رقصة السلخ (التى يدورون فيها حول الضحية التى سيسلخون رأسها) وهى صورة نمطية انتقلت إلى رامبو من خلال كتابات فينيمور Fenimore، كوبير Cooper وماين ريد Mayne Reid ، وانتقلت إلى جيلنا من خلال أقلام الرعاة westerns والضجة هى شكل العنف وهذا الصوت الذى يمزق ويئز يتزايد من خلال صفير السهام وضربات الفئوس على المسامير ، ومعنا هنا إذن مرة ثانية ترددا ثلاثيا لنغمة العنف .

(٣) لمسى: إن الملمحين «صلب» و «مدبب» اللذين يرتبطان مجازيا بالعنف، ترددا أيضاً ثلاث مرات، فى السهام والمسامير والأوتاد، وعلى الإجمال، فهنالك ثلاثة ترددات لثلاثة دوال مختلفة تعبر تأثيريا عن العنف .

أن التأويل التقليدى يقول لنا إن هذه القصيدة كتبت فى عصر حرب السبعين التى كان رامبو أحد شهود عنفها الثائرين ، وهذا العنف أعطى إذن التعليل للانطلاق إلى المدى فى ملاحة حلمية ، والشاعر المجهد من

العنف ، ومن العالم البالى يقطع الحبال ، ويحرر المقاييس والقيم التى يرمز إليها الملاحون ، أنه يرحل إلى عالم جديد ، لكننا بعيداً عن أى رجوع إلى الحياة المعاصرة للقصيدة ، نرى القصيدة تحكى مغامرة الأنا المجهدة من الحياة اليومية ، والمتخيرة للإبحار فى « المدى الغريب » لعالم مختلف جذريا ، لتبادلية ليست كونية ، وإنما هى فقط تجربةأخرى ، يلامسها الوعى فى نشوته وسكره ، وهى تجربة تتميز فى ذاتها بدرجة عالية من الكثافة ، كما يسميها الشاعر « النبوءة » إنها الرؤية « المثارة » للأشياء ، النقطة التناقضية للحواس ، وهنا يكمن الملمح « الحشوى » لهذا النص ، الذى يمكن أن يعتبر « تقصيد الشعر » Le poéme de la poesie .

* * * *

إن التحليل الآن متأهب لمواجهة قصيدة كاملة ، لكى يظهر فيها الوحدة التناظرية ، والحديث عن الترددية كملمح ملائم للنصية الشعرية ليس فكرة جديدة ، لقد ظهرت الترددية من قبل ، كما قلنا فى نظرية جاكوبسون فى « التعادل » واستطاع ألمع تلاميذه أن يبين أن قصيدة مثل قصيدة لويس لابى Louis Labé هى ترديد لايمل لاقتراح : « أنا أحبك » ويبقى تأويل هذا الاقتراح ذاته . هل الوحدات المكررة ذات طابع تصورى أو تأثرى ؟ ونحن نعلم أنه عند هذا الحل الثانى توقفت النظرية ، والقصيدة بأكملها هى أنموذج للترادف التأثيرى ، تكرار مقالى لنفس التأثير ، كما سنحاول الآن أن نظهر ذلك .

والنص الذى اخترناه هنا هو الرباعية الأخيرة من رباعيات « السأم » لبودلير :

عندما تضغط السماء الدانية الثقيلة كأنها غطاء قدر
على الروح التى تئن، والتى كانت مرتعا للضيق الطويل
وعندما يغلف الأفق كل دائرة
يطرح علينا يوما أسود ، أكثر حزنا من الليالى
عندما تتحول الأرض إلى زنزانة رطبة
تتخبط الروح فيها كأنها وطواط
تضرب الحوائط بجناحها الخجول
ويصطدم رأسها بالسقف المتعفن
عندما تمد الأمطار ذيولها الهائلة
تحاكى بها قضبانا لسجن كبير
ويفد جيش من عناكب المجاعة الخرساء
يمد خيوطه فى أعماق أمخاخنا
فجأة تقفز الأجراس فى غضب
وتلقى صيحتها المرعبة نحو السماء
وتنهمر فى تأوه وانتحاب عنيد
تلك الأرواح الشاردة بلا وطن
وعربات الموتى الطويلة ، بلا طبول أو موسيقى
تعبر فى بطء داخل روحى . الأمل
مهزوم يبكى ، والقلق مستبد طاغ
على جمجمتى المنحنية ، يغرس رايته السوداء

أن العلاقة التماثلية تستثمر على ثلاثة مستويات :

١ - مستوى صوتي: خمس مقاطع من رباعيات البحر السكندري المطرد المكون من اثنى عشر مقطعا وأربع نبرات، اثنتان ثابتتان واثنتان متحركتان . والخصائص الصوتية تتقوى من خلال شيوع الحركات الأنفية مثل حركة (an) á التي تتكرر ثمانيا وعشرين مرة، وتكرار كلمة «عندما» في مفتتح المقاطع الثلاثة الأولى يبرز هنا ذلك الجانب من تكرار اللوازم الذى تجنح القصيدة إليه فى غموض علي طول امتدادها .

٢ - مستوى تركيبي : تفريغ المقاطع الثلاث الأولى من كل أشكال المكملات الزمانية التي يوحى بها الظرف « عندما » ، وهذا المستوى محورى عند جاكوبسون ، فهنا مكملات على المستوى الدلالى ، تقدم من خلال المعادل الصوتى .

٣ - المستوى الدلالى : هذه القصيدة تنتمى إلى سلسلة « السأم » وهذا المصطلح الذى يشير إلى جوهر تأثيرى انفعالى ، يمكن أن يتشكل باعتباره دالا على التناظر التأثيرى . وكلمة السأم Spleeu كانت تدل على تجربة يصفها القاموس بقوله : « حزن عابر ، دون سبب ظاهر ، موسوم بإخفاق كل الأشياء » ، ويبقى إذن التقاط المظاهر « الحشوية » لهذا الملمح على امتداد النص .

سوف يصير من السهل هنا أن نتناول مستوى الجذور الدلالية التى يمكن أن تصنف إلى ثلاثة مستويات :

(أ) مباشر : مثل متضايق ، حزين ، قلق ، متضور .

(ب) من خلال الرموز الطبيعية : يئن ، يبكى ، يصيح ، ينهمر .

(جـ) من خلال دوال استعارية ومجازية : أسود ، عربة الموتى ، جبهة .

إن الضـيق ، هو المصطلح الوحيـد الذى يكتب هنا بحـروف بـارزة مع مـضـاده الأمل أو الرجاء ، وكلمـة الضـيق Angoisse كـانت تعنى فى الأصل اللغوى صفة مكانية لشيء محسوس ، مثل الحلق ، الممر الضيق ، ثم انتقلت من خـلال الاسـتـعـارة إلى الإحـسـاس الذى يصـاحب الاتصـال بهذا الشيء المكانى ، وأخيراً استقرت على هذه الحالات ذاتها ، وعلى المستوى النفسى يتحدد الضيق بأنه نمط من الخوف يتميز على مستوى الظواهر بعدم تحدد موضوعه[1] . وطبـقـة التـعـادل التـأثيـرى المتناولة هنا ، تلتف حـول المعنى الاشتقاقى « فالانغلاق » باعتباره تجسيداً لدورة (مفتوح ← مغلق) يبدو قادراً على أن يستقطب أكبر قدر من الملامح الحشوية لهذا النص ، وهنالك أسباب أخرى كثيرة لاعتباره هنا معنى حيويا أصليا ، والطب النفسى يطلق مصطلحات « الخوف من الخلاء » Claustrophobie, agoraphobie على ردود الأفعال الأولى لبُعدْ (مفتوح / مغلق) للخلاء ، وهو هنا يأخذ معنى وجودياً أكثر اتساعًا على ثلاثة مستويات بيولوجى ، نفسى وروحى ، باعتبارها توقيفا لنشاط الأشياء ، وللأمل .

إن القصـيـدة تصف سلسلة من التـحـولات من الانفـتـاح إلى الانغـلاق، مؤثرة على البعدين اللذين يشكلان الذات كَوْنيا وأنثروبولوجيا (والتقابل بين هذين المصطلحين، الكون والأنثروبولوجيا يشكل لدى بعض الجماعات النقدية الحديثة المحتوى الخاص للشـاعرية) وللبـعد الثـانى، التحـول من الأمل إلى الضيق، يتكرس المقطع الثانى، لكنه أيضًا موجود فى المقطع السابق عليه .

إن الضيق ليس هو التأثير البسيط الذاتى لظاهرة مناخية ، إنه التقاط انغلاقية الكون الذى ليست السماء السوداء ذاتها إلا تجسدا إدراكيا لظاهرته ، والإنسان يقلق لقلق الكون .

---

(1) C.F., Boutonnier, l'Angoisse.

انغلاقية الكون تتجسد هنا من خلال :

١ - فى البعدين الرئيسيين ، الرأسى (السماء) والأفقى (الأرض) ، وقد تجسد فى المقطع الثانى من خلال التقابل (السقف / الحوائط) بالقياس إلى طيران الوطواط .

٢ - فى الحالات الفيزيائية الثلاثة للكون ، الغازية (السماء) والصلبة (الأرض) والسائلة (المطر) .

ومصطلح السماء فى القصيدة ، يفتح الطريق أمام المعنيين المادى والروحى ، المادى لأن الملمحين المهيمنين (الشفافية ، والسيولة) لايقابلان أية عوائق فى الحركة ولا فى الرؤية ، والروحى من خلال رمزهما الثقافى المرتبط بالملمح الثالث ، العلو ، والذى من خلاله تستقبل الرجاء والدعاء وتستقبل ما يتزاوج معهما ، والانغلاق تأكد حرفيا من خلال القدْر ، وهو الأداة النمطية له .

والملامح الدلالية الثلاثة المشكلة من كلمة « السماء » تحولت فى آن واحد إلى مقابلاتها :

الوضوح ← نهار أسود

العلو ← منخفض

السيولة ← ثقيل ، ضاغط

والأرض هى المصطلح الكونى المكمل ، وهى مع السماء ، تشكل مجمل الكون لكنها، فى مقابل السماء تمثل هنا انفتاح «المشروع» موضوع الأمل فى هذه الحياة، أنها هى نفسها تحولت إلى زنزانة» وهو مكان معد للانغلاق مع الملمح التكميلى المتضمن «تحت الأرض» الذى يدخل الأرض فى حركة نحو الأسفل الذى يتكرر، فى المقطع الثالث ، السماء تتحول إلى مطر، المطر

الذى تشكل السيولة ملمحه التعريفى سيتحول إلى صلابة قضبان السجن وهى ذاتها معادلة لحوائط الزنزانة .

السجن والزنزانة كلاهما مكان للإقامة ، الأول للوطواط ، صورة الأنا ، الذى أوقفت حركته مرتين ، أفقية بمعنى الأرض من خلال الحائط ورأسية بمعنى السماء من خلال السقف ، وفى مقابل الوطواط السجين يوجد العنكبوت المحبوس فى خيوطه ، والاتصال بين هذين النوعين من خلال اختلافهما التصورى (طائر/ حشرة) معلل من خلال ملمحين تأثيريين، موضوع التقزز، موضوع وذات الانحباس، فى المقطع الرابع، لايوجد موضوع الانغلاق فيما يقدمه، والحركة فقط من المرح إلى الحزن، فالأجراس لم تعد تدق ، إنها تتأوه ولم تعد تتوازن إنها تقفز ، وصوت ندائها إذن قد تحول ، إنها تدق الآن دقة الحزن على الأمل ، أنها تعلن انتصار السأم .

إن المقاطع الثلاثة الأولى باعتبارها مكملات زمانية ، تخلق وقفة توتر Suspens تأتى لكى تقطع صيحة الأجراس ، ولكن باعتبارها إشارة إلى الحدث الختامى الذى هو انتصار السأم ، وفى نفس الوقت تدخل موضوع الموت الذى هو الانغلاق المطلق ، وهذا الموضوع يتجسد من خلال كلمتين هما عربة الموت «والجمجمة» ، واتخاذ «الأنا» مرجعا، يعبر عنه من خلال كلمتين ، «نفس» و «جمجمة » اللذين يمثلان التقابل (روحى/ مادى) الذى كان قد تجسد من قبل من خلال (أرواح / أمخاخ) . والمصطلحات الأربعة يعاد ربطها جميعا بأداة مكانية ، وتلعب جميعا دوراً سلبيًا فى مواجهة موضوع مادى إيجابى « ففوق » الروح تصب السماء نهاراً أسود و « فى عمق » الأمخاخ تحاول العناكب أن تمد خيوطها و « داخل » الروح تعبر عربات الموتى وأخيراً « فوق » الجمجمة، يغرس السأم رايته السوداء، وخلال هذا يتجسد شريحة من الذات السأمانة كأنها سلبية أساسية فى مواجهة كون ساحق لاتستطيع أن تفعل حياله شيئًا، من السماء ومن

الأرض ، انسحب الممكن وانسحب معه المعنى ، وداخل السأم يرتدى الكون اللامعنى باعتباره معناه الحميم .

الإنسان كما يقول هيدجر هو « كائن داخل الكون » وهذا يعنى أن الإنسان يتفتح على الكون بقدر ما يتفتح الكون عليه والتفتح يعاش باعتباره متعة وأملا والانغلاق هو الضيق والسأم ، فعندما تنغلق السماء ، تنطفئ الروح ويتقدم السأم ويعلن ظهور العدم باعتباره انغلاقا للذات ، ومن هنا فإن هذه القصيدة يمكن أن تقرأ باعتبارها ترجمة شعرية لنص هيدجر : « كون السأم يكشف عن العدم ، هذا ما يؤكده الإنسان نفسه عندما ينهزم السأم ، مع الرؤية الواضحة التى تحملها الذكريات القريبة ، نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نقول : « إلى أى شىء صار الأمر ، ولماذا ، وقلقنا فى الواقع لم يكن له داع على الإطلاق ، والعدم نفسه .. كان هنا » [1] .

وينبغى الآن أن نؤكد ما قلناه ، فالتحليل السابق حاول أن يقدم تعادلا لغويا داخليا ، وهو إذن تصورى ، لمعنى هذه القصيدة ، لكن دقة النص ليست هنا ، فليس هدفها أن تزودنا ببعض المعلومات الميتافيزيقية حول الكون ، فالنثر كان يمكن أن يكون كافيا لأداء هذه المهمة ، ولكن أن تزودنا من خلال الكلمة بمعادل لتجربة انغلاق الكون ذاتها . ونص كهذا يقف فى مواجهة الذين ينكرون نظرية التوائم ، لأن هذه القصيدة حقيقة ، وقد أخبرتنا ما هى ، ويكفى أن نسائلها لكى نقنع فأولئك الذين عبروا بتجربة السأم ، يعرفون أن هذه القصيدة قالت الحقيقة كما عاشوها .

* * * *

---

(1) Qu'est–ce que la métaphysique ? p. 32.

٣ - مستوى العلامة : إن الترديد هنا يتم بمعناه الخالص ، مثل التردد المزدوج أو المتعدد لعلامة أو لعلامات بعينها فى نفس النص ، أو فى نفس الداخل للعبارة ، ويمكن أن يتجسد هذا فى شكلين رئيسيين تبعا لكون العلامة المكررة تحتفظ أو لاتحتفظ بنفس الوظيفة النحوية .

(أ) تكرار المسند إليه ، مثل قول مالارميه :

ڤرلين ، إنه يختفى بين الأعشاب ، ڤرلين

(ب) تكرار المسند مثل قول ڤرلين :

حزينة ، حزينة روحى
والسبب ، السبب ، امرأة

ولاشىء يظهر الطبيعة اللاتأثيرية للنثر فى مقابل الشعر ، أفضل من ظاهرة التكرار ، الذى هو محظور بشدة فى النثر تحت اسم « الثرثرة » وهو شائع فى الشعر ، بل إنه أحيانا يكون لازما فى بعض الأشكال المحددة ، مثل « الرباعية » Pantoum ، وهو شكل كان قد استعارة الرومانتيكيون ومن نماذجه « قصيدة » « إيقاع المساء » لبودلير ، وسنذكر هنا بالمقطعين الأخيرين :

ها هو الزمان يعود ، حيث تهتز على ساقها
كل زهرة تتضوع منها الروائح كأنها مبخرة
الروائح والعطور تدور فى هواء المساء
رقصة حزينة ودوار مسترخٍ
كل زهرة تتضوع منها الروائح كأنها مبخرة
والكمان يرتعش كأنه قلب شجى
رقصة حزينة ودوار مرتخ
والسماء جميلة وحزينة كأنها مذبح القرابين

والشكل هنا هو :

من الشكل أ . ب . جـ . د ——————— ب . هـ . د . و

وهـذا هـو النص الذى اقتبسته ج. كريستافا j. Kristeva كمثال للتردد ، لكـى تثبت أن « بعض القوانين المنطقية الصالحة للغة غير الشعرية ، ليست لها مجال فى النص الشعرى » [1] وفى المرتبة الأولى لهذه القوانين يوجد « قانون التماثل » Loi d' idempotence الذى تمثله المعادلة

$$X X = X, X U X = X,$$

وهو ما يعنى أن ترديد وحدة لغوية لايغير من قيمتها الدلالية ، سواء كانت الوحدتان المكررتان متصلتين أو منفصلتين ، وتضيف كريستافا « إذا كان التردد فى اللغة الجارية، لوحدة دلالية، لايغير من طبيعة الرسالة ويحتوى على تأثير مربك للتركيب (وفى كل الحالات لاتضيف الوحدة المكررة معنى إلى التعبير المطروح) فليس الأمر كذلك فى اللغة الشعرية فالوحدات هنا ذات طبيعة تكرارية، أو بعبارة أخرى ، الوحدة المكررة لم تعد هى نفس الوحدة السابقة ، لدرجة أننا يمكن أن نقول إنها عندما تكرر تكون قد أصبحت وحدة أخرى» (ص ٢٥٩) وهذا النص يحتوى على حدس شديد الدقة، فصحيح أن الوحدة المكررة لم تعد هى نفس الوحدة، وإلا فلماذا كان التكرار؟ لكن المشكلة التى ستطرح إذن هى: أين يكمن الفرق؟ ونحن نجد أنفسنا هنا أمام مأزق، فالوحدة المكررة هى فى وقت واحد مطابقة ومخالفة للوحدة التى كررتها والفرق لايمكن أن يكون ذا طبيعة تصورية فالكلمتان المكررتان «حزينة» فى قصيدة ڤرلين ليس لهما معنى تصورى مختلف، فهما لايميزان نمطين ولا فرقين دقيقين داخل مجال الحزن، وإذا كانا يملكان

---

(1) Seméiotiké, p. 247.

نفس «العلامة» التعبيرية فذلك لأن مدلولهما واحد، كيف إذن يكونان مختلفين ؟ لايمكن الإجابة على السؤال ، إلا من خلال إدخال هذه الظواهر الفينومينولوجية المرتبطة بالمعنى التأثيرى والتى أسميناها « الكثافة » ، فنفس الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى وتتغير على مستوى الكثافة ، والتكرار يؤكد نمو الكثافة ، فالكلمة المكررة أقوى من الكلمة « الوحيدة » . وعندما يصيح « جوكاست »

تعيس ! تعيس ! تعيس

أو يصيح هاملت

كلام ، كلام ، كلام

لاتغير الكلمات معناها ، وليس هناك أى إضافة « لمعنى إضافى » لكن التكرار أكد تصاعد التكثيف ، وبهذه المثابة فالتكرار صورة تحتوى على تميز خاص ، فهى فى حركة واحدة تجسد المجاوزة وتقلصها معا ، فالمجاوزة من خلال الإطناب والتقليص من خلال تغيير المتنوع ، وهو من هذه الناحية ، مجاز كثافة :

إن الإطناب مستبعد فى منطق لغة النثر ، وهو القاعدة فى اللغة الشعرية ، لأنهما ليست لهما نفس الوظيفة ، فالإطناب ، لايقدم معلومة ، ولكن « يوضح » ومن أجل هذا فاللغة التكرارية هى لغة العاطفة ، حتى فى اللغة العادية ، فنحن نسمع مثل هذه العبارات فى لغة الحياة اليومية »

« إنه انتهى ، هل تسمعنى ، انتهى ، هو ميت ، أقول لك ، ميت ، وليس أكثر من ميت » .

وفى اللغة الدينية :

« فليكن اسمك الأعظم مباركًا ، ممجدا ، معظما ، محموداً وعاليا » .

وفى اللغة الشعرية ، وهنا أريد أن أتناول مثالا أخيراً ، يحقق على حسب علمى، رقما قياسيا فى التردد ، إنه من قصيدة «جارسيا لوركا» «فى مرثية مصارع الثيران» حيث ترددت عبارة A Las Cinco de La Tarde
فى الخامسة مساء
ثلاثين مرة فى الاثنين والخمسين بيتا الأولى

إن النص يبدأ هكذا :

الساعـــة الخامســـة مســاء
كانت الخامسة مساء بالضبط
احضر طفل الساقانا البيضاء
الخامسة مساء
الخامسة مساء
آه ما أفظع الخامسة مساء
كانت الخامسة فى كل الساعات
كانت الخامسة فــى ظــل المساء

لماذا هذا الترديد الذى لايمل لهذا المفهوم الزمنى الذى أكدنا من قبل معنى «التجاورية» فيه ؟ إنها مصادفة أن نجد «الساعة الخامسة» فى حكاية الماركيزة لكن مع هذا الظرف الزمنى الذى وسم الحكاية، حتى أصبحت التفاصيل فى ذاتها غير ذات معنى ، وهنا تعاد « الخامسة » ثلاثين مرة ، ولكى نجيب على السؤال ، لابد أن نعلل التشفير ، لكن ألم نؤكد نحن أنفسنا هنا استحالة هذه المهمة ؟ فالزمن إطار مفرغ لافرق بين الأشياء التى تملؤه، فكل شىء يمكن أن يحدث فى الساعة الخامسة ، خروج الماركيزة أو موت مصارع الثيران ، والتكرار يدق كالناقوس ، لكن الاعتراض يثار ، فنفس الأثر سينتج من خلال شفرة زمنية أيا كانت ، وهنا ينبغى اللجوء إلى الحدس، أفلا نفقد شيئًا من الشاعرية لو أننا استبدلنا بعبارة «الخامسة مساء» عبارة الثانية ظهراً؟ ونفس الاعتراض يمكن أن يثار ضد قراءة أخرى فيحتمل أن يكون التجاور فى ذاته هو الذى يؤدى إلى مدلول كهذا، ففى الخامسة إلا خمس دقائق كان مصارع الثيران حيا ، وفى الخامسة ميتا ،

ونحن أمام لامعقولية للموت لاتقهر تصبح معها الحياة غير مبررة ، وهنا يلح التكرار ، ومعه تأثيره المكثف ، لكن مرة أخرى ، ستحمل نفس المعنى كل الوحدات القابلة للتبادل .

إذا أردنا أن نؤسس الحتمية ، فلابد أن نبين ملاءمة المفهوم الذى نختاره ، وبالطبع لايمكن أن نستدعى الواقع ، فالمصارع كان بالفعل قد قتل داخل الحلبة ، فى أى ساعة ؟ واضح أن السؤال ليس « ملائما » ، فالشعر يقوم على التأثرية التى يُعَرِّف الأدب من خلالها ، وأن الواقع أن التأثرية والتعليلية لهما مفهومان مترابطان ، فلأن الحكاية ، لاتملك تعليلا أو مبررات خارجية فينبغى عليها أن تبحث عن تعليل أو مبررات داخلية .

و « الساعة » قد اختيرت من قبل القصيدة لأسباب لاتتصل إلا بها .

قد نغامر إذن بتأويل يتمشى مع النموذج كنمط من الأنماط الواقعة على حدوده لكى نختبره كمقياس، وهو بالتأكيد غير قابل للمراجعة (بمعناها العلمى) وهو لايتابع إلا لونا من الاحتمال داخل نمط القراءة الذى يقترحه، وربما ترد هنا للمرة الأخيرة عبارة أرسطو «الاحتمال التأثيرى»، والقراءة التى تنتمى إلى هذا النمط لاتستبعد إطلاقا التأويلين السابقين وتصير من ثم قادرة على أن تعلل ثلاث مرات وحدة نصية، أكثر مما تعللها به القراءة التصورية .

ومن أجل هذا الهدف ينبغى أن يبقى بين « الحدث » و « الظرف » لون من التكامل بحيث يستدعى أحدهما الآخر ، وأن يكون فيهما شىء مقنع ولنقل « تراسلا » وسوف نعود إذن إلى التناظر الذى يمكن وحده أن يبرهن أنه فى هذه الساعة وليس فى غيرها كان يجب أن يموت المصارع .

كان جاسبير Jasper' s يقول : إذا كانت الاحصاءات تظهر أنه فى الربيع تصل حالات الانتحار إلى أعلى معدلاتها ، فإننا يمكن أن « نفهم » أن الإنسان « يموت » فى الخريف ، لأن الزمن المعاش ليس إطارا مفرغًا إنه يكتسب إيقاعه من خلال الفصول التى لكل منها كيان تأثيرى ونفس الأمر

بالنسبة لفترات اليوم ، ومالرب لم يكن يستطيع أن يقول عن الوردة إنها لاتعيش إلا فى فضاء ما بعد الظهيرة ، كان لابد أن يقول :

لقد عاشت الوردة ما تعيشه الورود

عاشت فضاء الصباح

لأنه بين الوردة والصباح ، يوجد تشابه يستطيع المتلقى أن « يفهمه » بالمعنى الذى يعطيه علم الظواهر للفهم ، ولنفس السبب لم تكن القصيدة ، تستطيع أن تميت مصارع الثيران فى الصباح ، ولا فى بداية ما بعد الظهر ، فقط فى الخامسة مساء ، لأنها اللحظة التى تبدأ فيها الشمس فى الاحتضار ، وحيث يرحل النهار ويتبدى الليل وهناك « معنى وجودى » يرتبط بهذه اللحظة ، إنها الساعة التى ينعكس فيها إيقاع الحياة ويعلو الاضطراب ، ويستيقظ القلق ، والتطورات الحديثة فى العلوم البيولوجية أظهرت الصلات التى تربط بين الزمن والجسد ، فالجهاز الجسدى يعيش الزمنية والإيقاعات البيولوجية وأصداؤها الفيزيائية تنغرس جذورها داخل بنية الزمن ، فليس مصادفة أن هذه الساعة التى يحل فيها المساء هى التى تعلن موت البطل لأنه تجسيد الضياء والحياة :

لقد تأخر ميلاده كثيراً ، إذا كان يجب أن يولد

فى الأندلس شديدة الضياء ، شديدة الغنى بالمغامرة

فلم يكن ليموت إلا فى ساعة موت الكون

كل الأشياء الباقية ، كانت ميتة

ولاشىء إلا ميتة

فى الخامسة مساء

فى ثوبها المنسوج من الضياء ، الأندلس الشديدة الوضوح « الثغر مفعم بالشموس » يجب أن تستقبل موت المصارع فى « سواد الألم » فى الساعة التى يموت فيها النهار .

هذا التراسل الطبيعى ، يتصاعد من خلال علاقات موروث ثقافى ، لقد مات المسيح فى الساعة الخامسة ، وفى الساعة الخامسة تقام صلاة الشعائر أو صلاة العصر عند المسيحيين Vépres ، وفى شعائرها يقدم دم المسيح للمصلين وإذن فإن موضوع الدم يشكل الدافع المحورى للجزء الثانى الذى يحمل عنوان « الدم المتناثر » والذى يبدأ هكذا :

قل للقـــمـــر أن يعـــود
قل لـه إنـنـى لا أريـد أن أرى الـدم
بلونه الغـــبى فى أرجـــاء الحلبـــة

ثم يقول :

آه : يا بيــاض حـوائط أسـيـانيـا
آه : يا ســـواد ألـم المصــارع
آه : يا قـــســـوة الدم « الغـــبى »
آه : العندليب فى لحظة الرجـــوع

تكرار مزدوج إذن ، لاثنين من البواعث ، المساء والدم ، تكثيف لموضوع من شعبتين يلتقيان داخل شعور واحد بالموت ، لقد عرف المصارع كيف يختار ساعة موته، ساعة الظل المهدد، والدم المعطى .. قراءة مغامرة، أعيد قولها ، ولكنها مغامرة محسوبة ، لأن دراسة الشاعرية لاتقع فى مخاطر كبيرة عندما تستسلم، شأنها فى ذلك شأن الشعر إلى «شيطان التناظر»، وبودلير كان يقول: «عند الشعراء المتازين، لاتوجد استعارات ولاتشبيهات ولاصفات، لاتتواءم بطريقة آلية دقيقة مع الظرف الماثل ، لأن هذه التشبيهات والاستعارات والصفات مستمدة من الأعماق التى لاتنفذ لعالم التناظر (١)

(1) Reflexions sur quelques–uns de mes Contemporains Quvers. p. 705.

وهناك ميزة للنموذج المطروح ، وهى أنه يظهر مقدرته على أن يضع فى الاعتبار فى وقت واحد الطاقة الشعرية للمصادفة ، وأن يضع لها حدودا ، إن الشعر الصدفوى كان هو الاكتشاف الكبير للسريالية ، ولايمكن إنكار شاعرية بعض اكتشافاته ، والانعطاف كخطوة زمنية أولى للصورة ، يتلاءم تماماً مع فكرة المصادفة ، فاللا ملاءمة لها نصيب أكبر من الملاءمة فى لعبة « اليانصيب » اللفظية ، والعادات اللغوية شديدة التأصل العميق فى كل واحد منا لدرجة أنه من الضرورى غالبا أن نستعين على سحقها بإجراءات لاتعرفها تلك العادات .

لكن يبقى أن طائفة قليلة فقط من الإبداعات الصدفوية هى التى لها أهمية شعرية ، ولابد من الاختيار ، والصدفوية الشعرية هى صدفوية انتقائية ، وكل الذين مارسو إجراءاتها يعرفون ذلك جيداً ، والخطوة الزمنية الثانية للآلية الصورية تضع فى الاعتبار هذه الضرورة ، وهنالك المصادفات الحسنة والسيئة والأولى هى التى تستجيب مع « التناظر الذاتى » ، وحقيقة لو ادخلنا فى المعنى مجمل القيم المترابطة ، ستصير دلالية الكلمة غنية إلى أبعد حد ممكن لدرجة أننا يمكن أن نجد فيها بعض آثار التناظر الكونى ، ولكن ليس هذا دائمًا ، فهناك مصادفات لاحظ لها ، وفى أفضل الحالات تثير الضحك ، وفى حالات أخرى تثير السطحية الخالصة البسيطة هذه ثلاثة أمثلة للعبة الأسئلة والإجابات [1] .

ما هى القبعة ؟ حفل استقبال صغير يأكل الإنسان فيه

ما هو الشرطى ؟ حوض مملوء بالماء الساخن

ما هى المرآة ؟ طلوع النهار

فالمثال الأخير فقط هو الذى يبدو لى شعريا ، والثانى هزلى ، والأول

(1) F. Alquie, La philosophie du sur realisme, p. 138.

لامـعنى له ، ويبـقى أن نتـسـاءل ، مـا دام الانعطاف هـو الخطوة الأولى المشتركة بين المضحك والشعرى فما الفرق بينهما ؟

وهذا سؤال سأتركه مفتوحا

* * * *

لكى نخرج بنتائج هذا التحليل ، أريد أن الخص مجمل هذا النمط فى مـثال واحـد ، ويمكن أن تتـشكل فـى أربعة أزمـنة ، ولكى ألعب بـدورى لعبـة المجانسة سأوضحها على النحو التالى :

١ - انعطاف

↓

٢ - شمولية

↓

٣ - تاثريـة

↓

٤ - ترديدية

والثلاثة الأول تتم على مستوى المحور « المثالى » والأخير على مستوى المحور التركيبى ولنتناولها فى هذا البيت فقط :

والصمت البخيل والليل المتراكم

هذا هو البيت الأخير من « النخب الجنائزى » لمالرميه ، وهى قصيدة مهداة إلى ذكرى جوتييه .

إن النمـوذج يؤدى وظيفـته من خـلال زمنين ، وضـع « مـثالى » وتقليص تركيبى للانعطاف .

الوضع المثالى : يمكن ملاحظة المجاوزة على ثلاث مستويات :

(أ) صوتى:مجمل الإجراءات النظمية قدمت داخل البحر السكندرى العادى.

(ب) نحوى : إزدواج حرف العطف (الواو) ، (على غير عادة النحو الفرنسى) ، وازدواج وضع الصفة « بخيل » و« متراكم » فى غير موضعها العادى .

(جـ) دلالى ازدواج اللاملاءمة للصفتين ، بخيل (إنسانية) ومتراكم (محسوسة) .

وفى الوقت ذاته فإن النقيض المكمل ممنوع فعبارات مثل « صمت كريم » و« ليل مفرغ » هى أيضًا عبارات انعطافية ، إن الكلمات عندما تتحرر من نقيضها تجتاح الحقل الدلالى ، وشمولية المعنى من خلال إجراءات التحييد التى يؤكدها ، تنشط التأثيرية الأصلية لكل كلمة مرتبطة بالنص .

٢ - تركيبية : الكلمات التى أنعشت تجد تعليلها النصى فى تجانس تأثيراتها المتبادلة .

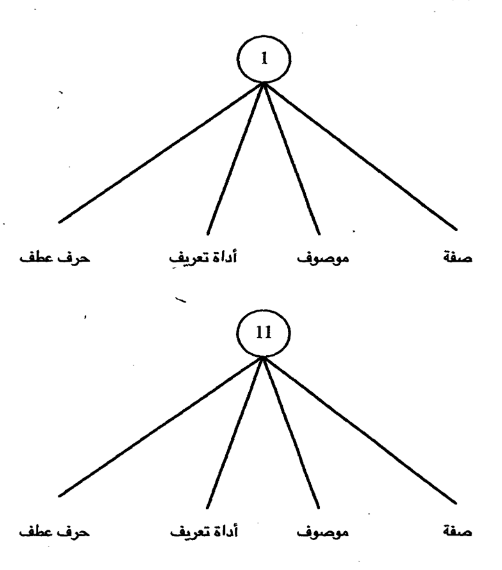
إن مبدأ التجانس التركيبى يستثمر المستويات الثلاثة :

(أ) صوتى : شطران يتم النبر المقطعى فيهما على طريقة ٤ - ٢ - ٤ - ٢ بالإضافة إلى التجانس الصوتى فى خمسة فونيمات ، تتفق الثلاثة الأولى منها فى الشطرين

1 11

e-a-ao-i e-a-aio

(ب) نحوى : الشطران لهما نفس البنية :



(جـ) دلالى : هذا البيت مكونا من أربع كلمات ، اسمان وصفتان ، تجمعا فى جملتين ؛ نعتين معطوفين ، ودرجة التناظر المختارة ينبغى أن توظف على المستويين داخل علاقة المسند النعتى بالاسم وداخل علاقة العطف بين الجملتين .

إن المسند إليه المتضمن هو الموت فى الجملتين المكونتين لماهيته والتى تعرف هنا بأنها «العدمية الحسية الخالصة» انطلاقا من كلمتى «الصمت»

والليل اللتين تشيران إلى غياب أو فقدان المثير الذى تتلاقى معه « الضوضاء » و« الضوء » ، ووصف الموت على أنه صمت وليل ، وتلك من بعض الزوايا بدهية معاشة ، فالموت لايمكن أن يوجد إلا بطريقة سلبية باعتباره غيابا للكون فى هذين البعدين اللذين يعدان أكثر الأبعاد الراسخة أنثروبولوجيا ، والإبداع الشعرى يكمن فى هاتين الصفتين حيث نجد إعادة استثمار طبقة « الغياب » ممثلة فى صفة « بخيل » باعتبارها هنا غيابا « لأنفاق » الطاقة التى تكون الحياة ، وصفة « متراكم » باعتبارها غيابا لكل فرجة ، لكى يتطابق تماما مع عدمية الضوء ، إن هذا « الليل المتراكم » هو الذى يشكل هنا ملمح العبقرية الشعرية ، فالجملة مؤكسدة بتصورات الموت فالتراكم يثير دون مقاومة فكرة المادة فى شكلها الغلف ، والصلب ، والليل على عكس ذلك يرتبط باللاامتماسك السائل ، غير المحسوس ، ومع ذلك فلأن الضوء غائب جذريا منه ، فإنه فى الظلمة الشاملة للموت التى لايتسرب منها أى إشعاع ، فإن الليل سيبقى متراكما .. هذا البيت لايزودنا بأى معلومات جديدة عن الموت ، وحول سره الكبير الذى يواجه كل الأحياء ، لم يعلمنا شيئا على الاطلاق ، لكن هدفه ليس هذا ، لقد كتب رينيه شار « إن الشاعر علاوة على فكرة الموت ، يمسك بين يديه ثقل ذلك الموت » وهذا بالفعل ما تعطيه قراءة بيت مالرميه ، ليس فكرة الموت ، ولكن ثقل الموت ، الثقل الذى يكاد يكون فيزيائيا لحضوره الذى هو الغياب المطلق .

* * * *

على مستوى المحور المثالى بالمقياس إلى القطب النحوى ، يتقابل نمطان من اللغة الشعر واللاشعر أو النثر . على المحور التركيبى وبالقياس إلى قطب التطابق يمكن أن يتقابل ثلاثة أنماط للغة تبعا لكونهما تحمل أو لاتحمل مهمة التكييف وانطلاقا من هذين الملمحين ، التطابقية ، والكيفية يمكن أن نرسم اللوحة التالية :

ملامح / مستويات اللغة	تطابقية	كيفية
نثرية	–	+
رياضية	+	–
شعرية	+	+

إن التطابقية هى قانون ماثل فى طبيعة الشعر ، وربما فى طبيعة كل أدب ، سواء داخل النص الواحد ، أو داخل الإنتاج ، وهى التى تعطى وحدة «الإيقاع» التى تصنع فى نفس الوقت، أحادية الإنتاج، ذلك «الصوت» الوحيد، غير القابل للتقليد، والذى من خلاله يعرف الطابع الشخصى للمؤلف والذى كان يسمى قديما «أسلوبه»، وهذه الكلمة اليوم، التى نوقشت كثيراً، تشير إلى المجمل الإطنابى لملامح لغوية خاصة لنص أو لمؤلف، ومنذ القدم كان الأسلوب طبقه لها سلم نو ثلاثة أبعاد أو «نغمات»، البسيط، العادى، السامى، أو المنخفض والمتوسط والعالى، وهذه الأبعاد بنيت على معايير مرجعية أو معجمية لم تحدد بدقة لكنها اعتمدت على حدس دقيق ، هذه المصطلحات تميز فى الواقع بعض الأشياء « المحسوسة » وتسجل الخصائص التأثيرية للملامح الإطنابية ، ومن هنا تكرار القول الذى لايمل من نص إلى آخر وداخل الإنتاج ، هذه « الرتابة الرائعة » التى تحدث عنها بروست Proust وهو تعبير يعد متناقضا إذا اتخذت له اللغة غير الشعرية مرجعا ، لأن النثر الحكائى أو الوصفى ، وظيفته أن يزود بمعلومة أى أن يقدم من الكون جانبا جديداً ، والحقيقة الوحيدة للتكرارية هى الإشارة القطعية إلى التناقض الوظيفى للمستويين اللغويين الشعر / النثر ، فالشعر

ينتهك قانونا « التزويد بالمعلومات » ، فما يقوله ، يقوله مرة أخرى ، لكى يؤكد هدفه الأخير الذى ليس هو « جدة » و لكن « علو » كلامه .

وبدون شك فإن هذه أيضًا هى وظيفة الأدب ، لقد لاحظنا فى هذا المثال أنه إذا كان إنتاج سولجنتسين Soljenitsyne قد سجل واحدة من الهزات التى رجت العصر، فإن هذا لم يكن بسبب محتواه فقط فلقد كانت الأسس التى طرحها قد عرفت ، لكن الذى قاله سولجنتسين استعار صوته من الأدب، لقد عبر من المعلوم إلى المعاش، وأصبح الرعب جباً، لأن الأدب هو هكذا، لغة الكثافة، فن الحدة، تقنية الإنعاش أو من باب أولى إعادة الإنعاش لهذه الطاقة الأصلية للغة التى كبحها النثر ، وما عدا ذلك ليس أدبا .



الباب السادس

الكـــــون

الكـــون

مادامت الشاعرية تنتمى إلى الكون انتماءها إلى النص ، فإن النموذج الذى يتكون انطلاقا من « شعر اللغة » ، ينبغى أن يبرهن على مصداقيته الخاصة من خلال قدرته على أن ينقلنا إلى الشعر « خارج اللغة » و « الشعرية » عليها أن تظهر قدرتها على الانتقال من الكلمات إلى الأشياء ، ومن واجبها أن تتابع الشعر فى حركته التاريخية التى حملته ما بين الرومانتيكية والسريالية ، من الأوراق إلى الحياة (ت : تسارا) .

من أجل هذه الغاية، تعرض النظرية طائفة عامة ملائمة فى المجالين وتظهر المحورية على مستوى النص. المكان – الزمان، أو فلنقل ببساطة أكثر «المكان» لأنه يمكن أن يتضمن الزمان، وهناك نمطان من المكان، المكان المتمايز فى النثر، والمكان الشمولى فى الشعر، والتحليل سوف يحاول أن يظهر أن «الأشياء» شعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنيتها، ما دامت تملأ شمولية المكان الذى تحتله ولاتترك من ثم أى موضوع لنقيضها الخاص، وكما أن الكلمة الشعرية ليس لها نقيض فالشىء ليس له مضاد، ولكنه على خلاف الكلمة ليس له امتدادات خارج عالمه الخاص من خلال استراتيجية الانعطاف، لأنه لايخضع كالكلمة لبنية اقتضى تطبيعها أن تتضمن نقيضها الخاص المكمل لها، وليست هناك «نحوية» للأشياء إلا إذا وصفنا «بغير العادى» نمطا معيناً للأشياء التى تمثل بنية معينة فى حقل الظواهر ذاتها، موسوما بالبنية التناقضية، وتلك قضية سوف تكون موضع مناقشة .

لكن ينبغى أولا أن نلاحظ المكان ، الذى يستثمر فيه على مستوى الأشياء الفرق (الشعر / اللاشعر) ، وكلمة « شىء » أو « كائن » ليس لها هنا معنى كونى والفرق ليس ملائما إلا على المستوى الظاهراتى الفينومينولوجى ، وداخل ظاهرية الكائن فإن الحوار ، بين الذات والآخر هو الذى يتحكم فى انبثاق الحوار الموازى بين الشعر واللاشعر ، ويكسبه الملاءمة .

وخلال سعيه من الكلمات إلى الأشياء تحت اسم التحول ، سوف يدرس التحليل أولاً نمطا من النص ، هو من خلال طبيعته ، وسط بين اللغوى واللالغوى .

وأنا هنا أشير إلى الرواية ، التى تتشكل أدبيتها فى وقت واحد على المستوى اللفظى والمستوى المرجعى، وداخل الرواية سوف نأخذ كموضوع للدراسة «جنسا» روائيًا خاصًا، هو الرواية البوليسية فى شكلها الكلاسيكى من الحكاية إلى الإلغاز كما نجده عند كونان دويل وأجاثا كريستى .

من هذه الناحية تقدم الرواية البوليسية للتحليل ميزتين هامتين ، الميزة الأولى، شكلها لأنها مقننة بدقة ، وربما تكون قد شكلت جنسا صغيراً نسبيا ، ولكن هذا يقدم للدراسة كيفيًا تحليليًا ، إنها من خلال طبيعتها تلجأ إلى أساليب متشابهة ومن خلال هذا يسهل رصدها والميزة الثانية تتصل بالمحتوى ، فباعتبارها حكاية إلغازية ، فهى تحرك شريحة «الخفاء والغموض» التى يمتد مجالها فى عالمى الواقع والتخيل على حد سواء، وإذن فإن هذه الشريحة تتصل اتصالا وثيقا بالشعرية حتى أن البعض يخلط بينهما أحيانا وقد كتب مالرميه :«ينبغى دائمًا أن يكون فى الشعر إلغاز» وكتب أيضًا: «إن البرناسيين أنفسهم، أخذوا الشيء بجملته وأظهروه، ومن هنا فقد فقدوا الخفاء والغموض». ولنتذكر أولاً بعض الأشياء المعروفة جيداً، فالرواية البوليسية هى رواية معكوسة، فهى لاتسير من السبب إلى النتيجة، من المحدث إلى الحدث، ولكنها تسير بالعكس من القتيل إلى القاتل، فى البداية الضحية وفى النهاية المتهم، الرواية البوليسية ليست قصة الحدث ولكن قصة التحقيق، وهى تذهب من الجهل إلى المعرفة، وهى تذهب من «الألف إلى الياء» لكن مجراها لا يأخذ طريق الفعل ولكن طريق التعرف وأبطالها لايفعلون شيئًا فيما عدا الإشارات الضرورية لهدفهم الوحيد الذى هو المعرفة، بطل ذكى إذن، وهو الوحيد من نوعه دون شك فى كل تاريخ الأدب .

هل ينبغى أن نشير إلى خلل هذه السيمترية ، ففى حكاية المغامرات ، تتطور المواقف ، وتتحرك الأحداث نحو الصراع ، أما الرواية البوليسية فلا تتطور ، فالحكاية ثابتة ، وإذا تقدم المحقق فى الواقع نحو الحل ، وإذا قام باكتشافات متتالية فإن ما يكتشفه يحتفظ به لنفسه ، والقارئ لايعرف عن ذلك شيئًا حتى الصفحات الأخيرة حيث يتشكل مشهد الكشف الذى تظهر خلاله فجأة نواة العمل مع اكتشاف المتهم ونتيجة التحقيق الذى قادنا إليه ، إن المحقق هو كائن كتوم بصفة أساسية ، أنه يطبق على امتداد الحكاية هذه الصورة التى اخترعها البلاغيون تحت اسم «الاكتفاء» reticence ، مثل ما فعل دوبان بطل إدجار بو : «لقد دخل الآن فى خيالاته، وهو يرفض كل حوار له صلة بجريمة القتل» ومثل شرلوك هولمز، فبالنسبة للدكتور وطسون الشخصية الحكائية كان شرلوك هولمز نفسه سرا خفيا، اكتفى وطسون بالحديث عن صمته : «من جبينه المقطب، ونظرته الشاردة، خمنت أنه راح فى تفكير مكثف ... لكن هولمز تحصن داخل تحفظ لايمكن اختراقه حتى نهاية الرحلة» .. والنتيجة دائمًا واحدة، وهى أن يظل الغموض طوال الحكاية أو أن يتكثف ، والمظهر الأول للإطناب والحشو هو طول المحور الزمنى وطقوس التحقيق فى روايات أجاثا كريستى هى الشرح والإعادة المملة أحيانًا ، فكل الشخصيات يتم سؤالها بالتتابع من خلال بوارو ، لكن أيا منها لايحمل أى بصيص من الضوء ، بل على العكس ، فخلال التحقيقات المتتابعة ، يزداد اللغز دائمًا كثافة ، وبوارو يتقدم ولكن القارئ لايتقدم نحو أحد هذا هو قانون هذا الجنس الأدبى : « المخبر السرى لايثق فى أحد » .

ومع ذلك فإن هذا الخفاء المطول هو الذى يصنع أحداث الرواية . أنه يظهر كمشكلة تبحث عن حل، لغز يتطلب توضيحا، تحد عقلى من المؤلف للقارئ ، وبصفة عامة فالمؤلف يتحمل كثيراً من المشقة لكى يضع مشكلة لها حل إلغازى، فكل المعطيات تطرح، ويكفى بصفة عامة للقارئ قليل من

اللماحية ، وهكذا فإن الرواية البوليسية تخضع فى نظامها إلى قانون « الاحتمال الروائى » فالحل منطقى ، ولاشىء يترك للمصادفة فى الحل النهائى ، ويكفى فقط أن نفكر فيه ، وهذا هو الدرس المستفاد دون تغير من المخبر المنتصر أمام المستمعين المشدوهين فى المشهد النهائى . لكن هذا هو الجهد الضائع ، فلا أحد فى الواقع يبحث عنه ، ويكفى للاقتناع بهذا أن نسأل « المستهلكين » للعمل ، فلايوجد بينهم أو لايكاد يوجد من يحاول حقيقة أن يحل المشكلة يقول مالرو Malraux «دون شك، من الخطأ أن نرى فى الحبكة، فى البحث عن المجرم ، الجانب الأساسى فى الرواية البوليسية ، فإذا تحددت فى هذا الإطار ، فسوف تصبح الحبكة كنظام لعبة الشطرنج ، لاقيمة لها من الناحية الفنية ، إن أهمية الرواية البوليسية قادمة من كونها أكثر الوسائل فعالية لترجمة حدث أخلاقى أو شعرىَ بكل كثافته » [1] .

من هنا فإن الحل النهائى يزودنا بالدليل ، فى اللغز العقلى ، يغمر الحل التوتر ويحمل الراحة من خلال متعة الرضا ، وفى الغموض البوليسى ، يجئ السرور مع الحل ، ووضوح النهاية يبدد الغموض ويبدو فى نفس الوقت فعالية الرواية ، والغموض هو فى الواقع قانون هذا الجنس ومصدره الشعرى الوحيد ، ولهذا دون شك لايبحث أحد عن الحل ؛ لأن القارئ يشك أن نجاحه قد يعنى سقوط النص ، فى قصة « عشرة زنوج صغار » لأجاثا كريستى ، اختفت الشخصية الرئيسية ، ولايوجد محقق ، والمتهم نفسه يتنكر من خلال اعترافات مكتوبة ، لكن أيا ما كان هو ، فإن الغموض هنا يمس تحديداته الخاصة ، وكل الشخصيات قتلت ، ولم يعد هناك متهمون ، فقط هناك ضحايا ، وهذا ما جعل من هذا النص أحد روائع هذا الجنس ، ما دام الغموض هو الذى يصنع النص ويتعلل بالمحقق .

---

(١) مقدمة الترجمة الفرنسية لرواية و. فوكنر Sanctuaire ونلاحظ هنا ظهور مصطلح « الكثافة » عند مالرو .

ويبقى إذن أمام التحليل أن يدرس بنية الغموض ليوضح من خلالها الطاقة الشعرية ، وهذه البنية تظهر انطلاقًا من قوانين تأسيس الجنس ، وقد اقترح «فان دن» Van Dine عشرين قانونا ، سأكتفى منها بقانونين :

١ – من الضرورى أن يكون أحد الشخصيات متهما .

٢ – من الممكن أن تكون كل الشخصيات متهمة .

القانون الأول يستبعد من حقل الاتهام كل الشخصيات الغريبة عن الرواية ومن الممنوع استدعاء متهم خارجى ليس معروفا للقارئ غريب على سلسلة القائمين بالأحداث التى تشكل قائمة « شخصيات » الرواية ، وهذا يتم تنفيذه من خلال إجراءات متنوعة سأسميها « قانون العزل » وهو يقوم على وضع الرواية فى مكان مقطوع عن العالم الخارجى ، فى جزيرة ، فى قصر ، فى قطار ومن المعلوم أن أيًا من غير الشخصيات لايستطيع اختراقه . وهكذا كان أبطال « عشرة زنوج صغار » معزولين بسبب عاصفة فى جزيرة مهجورة ، ومن خلال هذا يلغى الكون المحيط ، والمكان الروائى يشيد فى كون شمولى مغلق على نفسه .

والقانون الثانى قانون رئيسى ، يمكن أن نسميه « قانون الارتياب » فكل الشخصيات موضع اتهام ، والتحقيق فى مجرياته ليس له هدف نهائى إلا هذا : ترسيخ الارتياب الكلى من خلال إظهار أن كل شخصية من الشخصيات تمثل ثلاث خصائص ، اثنتان إيجابيتان وواحدة سلبية وهى الخصائص التى تبنى الارتياب المتصل بالجريمة على النحو التالى :

الشخصيات =	س ١	س ٢	س ن
١ - الدافع	+	+	+
٢ - انتهاز الفرصة	+	+	+
٣ - الغياب عن الموقع	—	—	—

فكل الشخصيات لديها دافع كاف لكى تقتل وكلها كان لديها الإمكانية المادية لترتكب الجريمة ، وأى منها لم يكن غائبا ، ونحن مع الإطناب من جديد ولكن هذه المرة على المحور المكانى، والذى يستطيع أن يفلت من دائرة الارتياب هو فقط المحقق نفسه ، والفرصة الأفضل منه هى فرصة الراوى ، لكن كريستى كانت لها جدارة استنفاد كل « الإمكانيات الحكائية » تبعا لتعبير بريموند فى روايتيهما «قاتل روجية أكرويد» و «الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة»، عندما جعلت هاتين الشخصيتين (المحقق والراوى) موضع اتهام أيضاً ، وهما شخصيتان في الظاهر فوق كل اتهام .

هكذا يطرح الإجراء المزدوج للتطابق .

(أ) تطابق المسند إليه مع المسند ، فالشخصية داخل هذا الكون للرواية البوليسية ليست شيئًا آخر إلا شخصية متهمة ، إنها كذلك فى كل لحظة ، وفى كل ما تفعل ، وفى كل ما تقول وحتى فى كل مالاتفعل ولاتقول ، ارتياب فى ابتسامة الدكتور الطيب ، ارتياب فى إخلاص الصديق الدائم ، ارتياب فى حيوية الخادم ، لأن كل شىء قابل للتأويل وقانون الجنس يقول : كل ما تقوله أو تفعله الشخصية ملُبس .

(ب) تطابق الشخصيات مع بعضها البعض : أيا ما كانت الفروق بين

الشخصيات فى الصفات ، فى العمر ، فى الجنس ، فإنها تتسرب إلى شريحة واحدة ، لأنهم جميعا متهمون على قدم المساواة ، فهناك شك يطرح عليهم جميعا ، وهم يتابعون نفس المساءَلة، لأن هذا أحد قوانين جنس الرواية البوليسية وأقلهم ارتيابا فى الظاهر هو غالبا المجرم، ومن هنا ومن خلال استنتاج جدلى : أكبر الارتياب لأقل المجرمين، ومن الأشخاص يمتد الارتياب إلى الأشياء ، ارتياب فى صرير الباب ، وأزيز درجة السلم ، والنافذة المفتوحة ، والدولاب المغلق بالمفتاح ، وفى الفيلم البوليسى ، يكفى أن تستقر الكاميرا لحظة فوق أكثر الأشياء خلوا من المعنى ، لكى نوجه نحوه نفس الارتياب [1] ، وهكذا من خلال الامتداد ، فإن مجمل الأشياء والذوات التى توجد فى الرواية ، هى التى تشكل المكان الروائى ، وعالم الرواية البوليسية هو تماماً ما أطلقت عليه ناتالى ساروت Nathalie Sarraute فى مجال آخر « عالم الارتياب » .

ومع الوصول للحل ، يزول التأثير الساحر ، لأنه معه تتهدم هذه البنية الشمولية ، وتعود للظهور البنية التناقضية ، ونقول إذا كان (س ١) متهما ، فإن (س ٢) و (س ٣) بريئان ، والتحديد الذى يحيط بالمسند إليه ، والذى كان « الخفاء » قد رفعه ، يعود من جديد ، ويعود معه النقيض فى نفس الوقت ، ففى مقابل اتهام واحد ، توجد براءة الآخرين ، لقد اختفى «الخفاء» وعمل التحييد ، فالارتياب حيد من خلال البراءة ، فمن الممكن وهذا حقيقى ، أن يكون كل المرتاب فيهم متهمين كما فى رواية س.أ. سبتمان « القاتل يعيش فى رقم ٢١ » لكن هذا لا أهمية له فالنهاية سوف تُدخل فى الاتهام العالم المحيط ، والمتهمون لن يكونوا بمفردهم ومع العالم الخارجى

---

(١) هذا هو أحد قوانين الخطاب التى عبر عنها رولا بارت بقوله : « فى نظام الخطاب ، كل ما يُنَوَّن فهو ، من خلال تعريفه ، قابل لأن ينوه به » .

L'introduction à l'analyse structurale de recit.

سوف يعود للظهور الأبرياء ، وفى مواجهة المتهمين فقط فى عالم الرواية يوجد الآن غير المتهمين ، ومع الحل الذى تعتقد الرواية البوليسية أنها يجب أن تدخله مثل « نقيض الإبهام » الذى تتكون منه ، يدخل إلى نفس النص ، المعادلتان اللتان وصفنا بهما العالم التناقضى للشعر وللنثر ، وإذا كانت « م » = متهم و « م أ » = غير متهم فإننا نعبر :

من عالم = م

إلى عالم = م + م أ

ومن مبدأ التطابق إلى مبدأ التعارض .

إن الرواية البوليسية هى « إضمار بلاغى » ضخم ، إضمار لماذا ؟ ما دمنا قد استطعنا أن نعتبر الحكاية « جملة نحوية » متطورة ، فيبقى من الممكن أن نواجه النص بالجملة ، وتصبح الرواية البولَيسية إذن جملة لايوجد بها مسند إليه ، فالمسند معروف وهو « قَتَل » والمسند إليه يبقى مجهولا ، والوظيفة المرجعية إذن تصاب بالقصور ، ومثل القصيدة ، يمكن أن تعتبر الرواية البوليسية لغة إسنادية بحتة .

وإذا طبقنا نفس النظرة على نمط رواية المغامرات ، فإنه يمكن أن نقابل بينها وبين الرواية البوليسية ، فإحداهما سوف تفقد المسند إليه والأخرى تفقد المسند الأولى هى الرواية البوليسية ، فمع غياب المسند إليه ، يغيب التناقض ويختفى فى نفس اللحظة إجراءات تحييد المسند .

وهذا يقودنا إلى مشكلة المحتوى ، فالبنية الشمولية تؤكد تأثيرية النص ويبقى تحديد التأثير الذى يتعلق به المسند ، وبدءاً من المسند يمكن « قتل » الشرائح باعتبارها « مصائب » والشخصيات دون شك ليست إلا متهمة ، والفرق بين « متهم » و « مدان » هو فرق تصورى خالص ، ومن الناحية التأثيرية فالمتهم مثقل بتهديد كامن ، يبث له الهلع ويدخل تحت شريحة

المصائب : « إنه الخوف - كما نعلم - الذى يشكل محرك القلق وبعبارة أخرى ، التهديد هو الأساس ، وهو الرافد الدرامى الوحيد للرواية البوليسية وينبغى أن « يعيشه » القارئ ، والقارئ لايمكن أن يعيشه إلا إذا استولى على الخيال ، وإذا تم لمحه ، دفعة واحدة ، لاباعتباره مشكلة تبحث عن حل ، ولكن باعتباره موقفا دراميا لابد من تجاوزه »[1] ، هذا هو ما يقال مع تحفظ قليل ، فالخوف ليس « معاشا » كما رأينا ، إنه مجرب لكن داخل الخيال ، فالقارئ يخاف ومع ذلك لايفر ، لأن الرعب ليس رعبه هو ، إنه « كيفية » للعالم ، فالرواية أو الفيلم البوليسى يصف « عالم الخوف » الذى يوجد فى داخله نوات فى خطر .

إن الغموض شريحة عامة ، بنية قابلة للانتقال إلى مدلولات مختلفة ، فالبحث عن الكنوز شكل موضوعا لكثير من الروايات ، وهو عدد يمكن أن يتزايد لو أننا أعطينا لكلمة الكنوز معنى رمزيا ، لكن لنحتفظ بها داخل معناها الحرفى ، والتأثير هنا عكس التأثير السابق ، فالكنز « وعد » ، محاولة تتسم بالإيجابية فى مجال « القيمة » ، لكن البنية هى هى ، والغموض هنا يغلف المكان ، ومشكلة المطابقة تظل مطروحة ، لكنها تتجه هذه المرة لا إلى الشخص ولكن إلى المكان : أين الكنز ؟ والإجابة : فى كل مكان ، ولأنه مختف فإنه يمكن أن يكون فى أى مكان وهذا يعنى أن كل جزء من المكان يحتوى على الوعد ، أو المجال مرة أخرى يدخل فى الشمولية ، ولم يعد الأمر هو الخوف وإنما الأمل الذى يجتاح المكان الروائى ، وبنفس الطريقة فإن الوصول إلى الخاتمة ينهى التأثير السحرى ، واكتشاف الكنز يقسم المكان إلى قسمين متناقضين قسم يوجد فيه وقسم لايوجد فيه ، وفى نفس اللحظة يفقد المكان الروائى كثافته ويعود إلى النثرية .

* * * *

---

(1) Beileau Narcejac. Ouvrage cite. p. 89.

من الممكن الآن أن نعود إلى الأشياء ذاتها ؛ لأن الغموض ليس شريحة تختص بالأدب وحده ، إنه كذلك شريحة « كونية » فنحن نجده فى النصوص وفى الحياة ، إنه يشكل على نحو خاص الملامح الأساسية لما نسميه « ما فوق الطبيعى » .

وهناك نمطان من الغموض ، أحدهما ذاتى والآخر موضوعى ، والأول يتصل لا بالأشياء ولكن بالمعرفة التى نملكها ، أو بالأحرى لانملكها حيالها وفى الرواية البوليسية ، ينتج الغموض من خلال جهلنا بهوية القاتل لكن بالنسبة له هو ليس هناك غموض حول القاتل ، أما الشبح فهو على العكس من ذلك، غامض حتى بالنسبة لذاته ما دام يفلت من خلال طبيعته من القانون الطبيعى، وما فوق الطبيعى، هو غير القابل للتفسير وفى الوقت نفسه غير قابل للتوقع ومن هنا تنساب مجالاته البنيوية، لماذا يكون الشبح شعريا؟ إن الإجابة توجد بجدية عند سيمون دى بوفوار Simone de Beauvoir فى إحدى ملاحظاتها العابرة حول رواية «الضيف»: «وما أجده شعريا أنه لم يكن مرتبطا بالأرض، ويوجد فى أكثر من مكان فى وقت واحد» إنه حدس يخترق العلاقة الحميمة التى توجد بين الشاعرية والمكانية فكل شىء من حيث يمثل لحظة معينة نقطة واحدة فى المجال المكانى، فإذا كان هنا ، فهو لايمكن أن يكون هناك ، والشبح يفلت من هذه الحتمية ، لا لأنه يمتلك موهبة كلية الحضور ولكن لأنه يستطيع الظهور فى أى مكان وأى زمان، وانطلاقا من هذا فهو من الناحية الظاهراتية الفينومينولوجية «فى كل مكان» ، إنه يشغل «بالقوة» كل مكان وأيضًا كل زمان، والحضور الشبحى يجتاح الحقل الكلى، والعالم بأسره يصبح «شبحيا» وفى نفس الوقت مصدراً للرعب، والخوف يصبح هنا مرة أخرى «كيفية» للعالم ومجمل الكائنات فوق الطبيعية تتقاسم نفس المجال، الأشباح، الأطياف، والجنيات والعفاريت لم تعد أشياء داخل العالم، ولكنها أصبحت إذا أمكن القول

(أشياء – عوالم) ، وهى بنية مشتركة لكل جوهر شعرى وهى التى تعرف الشعرية من الناحية البنيوية .

إنه من خلال قدرته « المتفشّية » ومن خلال شموليته ، يتشكل الغموض فى الشرائح الشعرية ، ومن أجل هذا فإن التأثير الذى يحث عليه يأخذ جانبا « مناخيا » ، إن الغموض يلتقط دائمًا على أنه مناخ وكذلك التأثير الذى يبثه ، الرواية البوليسية ، أفلام الرعب ، الرواية أو الأفلام الفانتازية ، لاتدخل المتلقى فى خطر محدد ومعين ولكنها تدخله فى خوف يحسه كأنه مناخ ، كأنه نوع من الكيفية المنتشرة على وجه العالم . لكن هذه الطاقة المتفشية ، ليس الغموض وحده هو الذى يملكها إنها فى الطبيعة ، فى « الأشياء » فى الكائنات ، فى المواقف فى الأحداث التى تحتوى عليها ، ليس بالتأكيد من خلال نواتها ، وينبغى أن نؤكد هذا ، فليس هناك شىء فى ذاته شعرى أو نثرى ، ولكن فقط تبعا لبنية المجال الذى تثيره الأشياء ، ويمكن أن يقال عن جوهر ما ، أيا كان ، إنه شعرى أو نثرى . لأنه فقط من خلال ملامحه الموضوعية يتجه إلى أن يفرض – أو على الأقل أن يسهل – هذه البنية الظاهراتية أو تلك ، وتبعا لذلك ينبغى قبل أن ندرس البنيات أن نتذكر ببعض القوانين التى تحكم علم الظواهر (الفينومينولوجى) .

* * * *

لقد تم الحديث عن القانون الأساسى للإدراك من قبل علماء النفس (النظرية الجشتالية) تحت اسم (قانون الصورة/ العمق) ويطلق مصطلح «الشكل» عند الجشتالت على «الوحدات العضوية التى تتوحد وتتحد داخل المجال المكانى والزمانى للإدراك والتمثيل»، والقانون إذن أن كل وحدة من هذه الوحدات لايمكن أن تظهر إلا باعتبارها صورة حول عمق: «كل موضوع حى لا وجود له إلا من خلال علاقة مع عمق ما» وهذا التعبير لاينطبق فقط

على الأشياء المرئية ولكن على كل أنواع الأشياء أو الأحداث المحسوسة ، فصوت ما يتميز عن صوت آخر أو عن ضوضاء ، من خلال اتصاله بعمق ، أو عن الصمت باعتباره متصلا بعمق آخر ، والعمق كالموضوع يمكن أن يتشكل من خلال إثارة متشابكة وغير متجانسة فأنا أرى شخصا فوق عمق يتشكل من موضوعات الحائط ، الأثاث ، اللوحات .. إلخ لكن يوجد دائمًا فرق ذاتي ملحوظ بين الموضوع والعمق [1] ، وأكثر التجارب شيوعًا يجعل بنيةً كتلك قابلة للتعميم ، وعلى هذا فنحن لانستطيع أن ندرك «موضوعا» باعتباره متحركا، إلا فوق « عمق » ثابت ، فإذا كان هناك قطاران متوازيان، فإن أحدهما لايمكن أن يلاحظ الركاب أنه يتحرك، إلا إذا كان الآخر ثابتا[2] وعندما نفكر في هذا فلن نخلو من الدهشة حيال التناظر بين هذه القيمة (الصورة / العمق) والبنية التناقضية فيما يميز العمق أنه ليس صورة إنه يقتسم معها ملمحا مشتركًا ، فالضوضاء لايمكن أن تظهر إلا في المجال السمعي ، واللون إلا في المجال البصري ، ولكن داخل هذا المجال ، تتقابل الصورة والعمق باعتبارهما كلمتين متقابلتين في إطار نموذج واحد Paradigme ، فكل منهما يتشكل جوهره مما لايوجد في جوهر الآخر ، وهما معا يشكلان مجملا باعتبارهما جوهرين متصلين ومتقابلين ، فبقعة حمراء لاتلحظ باعتبارها كذلك إلا إذا تحددت فوق عمق يكون من خصائصه في وقت واحد أنه ملون وأنه غير أحمر ، ويمكن إذن - دون أن نلوي الأشياء كثيراً أن نقبل بوجود تشاكل بين الإدراك واللغة أو على الأقل بين نمط من الإدراك ونمط من اللغة ، ولن يكون في هذا ما يعد جديداً ، إذا وافقنا على أن *اللغة وظيفتها الأولى هي التعبير عن التجربة المدركة* .

ومن هنا يمكن أن نتساءل إذا كان يمكن أن نتابع التوازي ، لقد أظهر

---

(1) Guillraume psychologie de la forme, p. 21.

(2) Ibid : p. 58–59.

التحليل وجود نمطين أو قطبين للغة يتمايزان إما بهيمنة البنية التناقضية أو بهيمنة البنية الشمولية ، ألا يمكن انطلاقا من هذا أن نقر بوجود نمطين أو قطبين للإدراك يتمايزان على نفس الطريقة ؟ وعلى هذا السؤال تجيب النظرية الجشتالية بالإيجاب .

إن تنظيم المجال الإدراكى فى شكل (صورة/ عمق) لايخضع فى الحقيقة لقانون « الوجود الكامل أو العدم المطلق » إنه يحمل درجات ، فالصورة يمكن أن تكون أكثر أو أقل اختلافا من العمق، ويمكن فى النهاية أن يلغى الفرق ويتشكل المجال من شمولية متجانسة، والظاهرة لاتبدو فى التجربة الطبيعية ، ولكنها يمكن أن تتحقق معمليا: «فى تجارب و. ميتزجار، وضع الأشخاص فى مواجهة شاشة بيضاء، مع إضاءة ضعيفة من خلال «بروجيتر» وهى تملأ كل مجال الرؤية البصرية وفى هذه الظروف، لاتؤخذ الشاشة على أنها سطح ينعكس عليه عمق ما، ويظهر اللون ليملأ المكان، وإذا زدنا من درجة الإضاءة، فسوف يتكثف اللون أولاً، لكن مرة ثانية ومع تركيز معين، وعلى بعد معين، سيبدو أن التقدير الأول كان أقل من الواقع ، وأخيراً عندما تعلو الكثافة مرة ثانية، سيتحدد الانطباع المكون على السطح، فى نفس الوقت الذى تتحدد فيه المسافة، وهذا التطور للإدراك نابع للفارق الأولى للنسيج السطحى لأوراق الشاشة ، ليس هناك إذن إدراك لموضوع إذا وجدت فروق كثافة لمثيرات قادمة من جهات متعددة فى المجال .

إن تجربة كتلك تظهر الصلة الموجودة بين مفهومى «موضوع» و «فرق» فالموضوع يتكون، على مستوى علم الظواهر، ابتداء من فرقين أحدهما مع الذات والآخر مع الكون، وهما فرقان مترابطان فى ذاتهما، إنه عندما تواجه الصورة العمق تظهر المسافة أى البعد الثالث، والموضوع لاينفصل عن الذات إلا بقدر تمايزه عن الكون، والبنية الثلاثية للمجال الإدراكى مبنية على نقيض مزدوج فالموضوع ليس هو الذات وليس هو الكون، ولكن بنية كهذه،

لاتظهر إلا فى ظروف معينة ويمكن أن تختفى فى ظروف أخرى ، حيث يتلاشى فارق الموضوع عن الكون وفى الوقت نفسه عن الذات : « لكن لو أن الإدراك الأول الذى سنسميه الإدراك الاستقرائى inductrice بدلا من أن يكون مركزاً فى جزء محدد فى المجال ثم يتناظم مع موضوع مجدد يبدو انتماؤه إليه مثل اللون أو الصوت ، أقول لو أن هذا الإدراك غلف المجال كله ، لو أن ضوءاً ملوناً بدت الأشياء كلها بطريقة موحدة تسبح داخله ، أو صوتا بدا يملأ كل المجال الصوتى ، فإن الذات سوف تحس بانطباع أنها هى نفسها مخترقة بالكيفيات الحسية ، لن تبدو هذه الكيفيات فقط باعتبارها طريقة لوجود شىء خارجى وإنما كحالة من حالات الذات نفسها ، ولهذه النزعة فى التنظيم يريد ورنر werner أن يحتفظ باسم « الحسية » فى مقابل نزعة تنظيم أخرى هى الإدراك الموضوعى العادى »[1] .

وهكذ فإن الكيفية الحسية لاترتبط فى ذاتها بمنطقة محددة من المجال ، إنها يمكن أن تملأ المجال كله ، لكنها فى هذه الحالة سوف تغلف الذات نفسها وتصبح فى النهاية جزءاً من حالاتها ، أى أنها لن تعود فى هذه الحالة كيفية محايدة ، ولن يتم الإحساس بها باعتبارها « معلومة » واللغة شاهد على ذلك فهى تقول : « أحس برائحة » فالرائحة فى وقت واحد مجال للأشياء وحالة للذات ، إنها ليست مطلقا من الناحية التأثيرية محايدة ومن الناحية الاتصالية غير مستقرة وتنزع فى ذاتها إلى الانتشار حول الموضوع الذى تنبعث منه لتجتاح مجمل المجال الشمى لكن لو أن المثيرات البصرية والسمعية تناظمت بطريقة أسهل فى شكل (صورة/عمق) وفى نفس الوقت نزعت إلى الظهور باعتبارها كيفيات لموضوع محدد ، تستطيع كما رأينا أن تفلت من بنية كهذه وأن تجدها مرة أخرى، شمولية تأثيرية، خالصة لكل منها، فهناك صلة على مستوى الجذور بين الشمولية والتأثيرية، وهذا على

(1) Ibid, p. 58.

الأقل ما أكده علماء التحليل النفسى فى مدرسة ليبزج (كريجر، فولكلت) وعندهم أن «الشكل الأولى لكل الأشياء كان شعوراً، وبالمقابل فإن كل شعور يأخذ قالب الشكل الأول للإدراك المتشابك وفى هذا الاتجاه يمكن أن يتم شعور المغرفة »[1].

والخلاصة هنا تتقاطع مع نتائج تحليلنا الخاص، مع تحديد هام، فالشمولية الحقيقية لايثيرها فقط التجانس الداخلى للصورة ولكن تجانس المجال ، فصورة متجانسة لاشمولية لها إذا كانت متعارضة مع العمق ، هناك إذن بنيتان للمجال إحداهما تثير الشمولية وتلغى الفوارق وتشكل ظاهرة المعرفة التأثرية، على حين أن الأخرى تمايزية وتقابلية وتشكل ظاهرة المعرفة الإدراكية، وإذا تأسس هذا التفريق فإن التحليل يستطيع إذن، انطلاقا منه، أن يضع فى الاعتبار هذه الظاهرة التى لم تكتشف وإنما أعيد التعرف عليها، فقد عرفها الرومانتيكيون، وعلى أساس منها تبنى شاعرية الكون .

فى هذا الكون يوجد موضوع شعرى بين كل المواضيع ، أطروحة ثابتة للسفر فى كل الأزمنة والأمكنة والثقافات ، هو القمر أو بصورة أدق ضياء القمر لأن قمر النهار ليس شعريا ، وليس مثل قمر الليل ، فقط عندما ينشر ضوءه الناعم الغريب ، عندها يصبح شعريا .

طيف عالمنا ، واهب الروائع ، الغريب بين البشر

هولدرلن

من التحليلات السابقة نستطيع أن نخلص إلى أن شاعرية القمر تنبعث من صفات خاصة بالضوء ، ومن خلال كثافته الضعيفة ، ينشر إضاءة غامضة وفارق الصورة/العمق يتلاشى وكل موضوع يحاول أن ينغمس فى

---

(1) Ibid, p. 192.

المجال المجاور ، وكل صورة تمتلك فى ذاتها محيطا تابعا لها ويشكل حدودا غير قابلة للاجتياز بين « ما هى » و« ما ليست هى » ، وفى الضوء الخافت فإن محيط كل موضوع ، الأشجار ، البيوت ، إلخ تتماحى كما لو أن الأشياء تمتد فى بعضها البعض ، وكثافة الضوء شديدة الضعف ، وشديدة ضعف التجزئة النمطية لدرجة لاتستطيع أن تظهر معها الفروق القوية بين السطوح التى تعكسها ويلتقى « تقليص الفروق » مع ما سماه الجشتالت « الشكل الضعيف » وفى ضوء القمر كل موضوع يلمح على أنه شكل ضعيف ، وهو من خلال هذ ينزع إلى أن ينوب فى الفضاء المحيط به ، المكان جرت عليه الشمولية ومن خلال هذا أصبح تأثيريا ، ومن هنا تظهر الإيقاعية التأثيرية لضوء القمر كما عبر عنها ڤيرلين :

الضوء الهادى للقمر الحزين الجميل
يجعل العصافير تحلم فوق الشجر
ويخرج زفرة الوجد من قفزات الماء
القفزات الكبرى الرشيقة للماء بين الرخام

وكل أنواع الترابط الأسطورية يمكن أن تفد لتقوية الظاهرة ، لكن كعوامل ثانوية، وربما كان الفضائيون الأمريكيون قد أفسدوا شاعرية القمر لكنهم لم يهدموها، لأن القمر يستمد قوته من ظروف إدراكية، يمكن أن يقال عنها من هذه الناحية، موضوعية، وهى من ثم قابلة للتعميم، وإذا كان الليل مصدراً لاينفد للشعر فذلك لنفس السبب البنائى، فكل موضوع يظهر فى الليل كأنه لون من الطيف، ينتمى إلى المجالات المتجاورة غير المتمايزة، ومن الصحيح أن موضوعا ما يمكن أن يضاء بقوة فوق عمق ليلى، ويكون من المستحيل إذن وجود اللبس كما فى حالة ضوء القمر حول الفرق الضعيف الباقى بين الصورة والعمق، ومع ذلك فإن الشاعرية تبقى، إن المعالم الأثرية

المضادة تتلقى من الليل المحيط بها مزيداً من الكثافة ؛ لأن الموضوع ينفصل لاباعتباره صورة عمقها الكون ، ولكن عمقها العدم ، وفى ضوء النهار كل موضوع يتم لمحه فوق عمق موضوع آخر ، وفى الليل تتمايز الأشياء فوق عمق الظلمات التى تواجه الضوء ولكنها لاتواجه الأشياء ذاتها ، والموضوع فى إطار الخصائص التى يتكون منها يبقى حرا من كل نقيض ، ولايعود مقيداً بحدوده ولكن متسعا حولها ويبدو كما لو كان يجتاح المجال الشمولى ، والليل لايواجه الموضوع ، ولايحصره فى ذاته لكنه على العكس يفتح حرية الاختراق أمام الموضوع ويتلبس به كأنه الوحيد فى الكون ، وتبعا لتعبير جميل نستعيره من سارتر ، إنه يظهر «كموضوع عملاق داخل عالم قفر» .

البنية الشمولية تضع فى الاعتبار وفقا للمبدأ نفسه ، ما يمكن أن نسميه « تأثير المشهد » ، وإذا كان كل مشهد هو حالة للنفس على حد تعبير اميل ، أى يتفاعل تأثيريا بحالة كونه مشهدا ، فذلك لأنه شمولية متجانسة ، وكل مجمل لموضوع يرى من بعد معين فهو مشهد ، والبعد هو الذى يخلق التجانس ، وإضعاف الفروق الضوئية واللونية التى تشكل تقابل الصورة / العمق لايمشهد إلا اللوحة البصرية التى ألغيت منها هذه البنية ، ولكى نضع فى الاعتبار هذا التصور يكفى أن نعيد تشكيل المشهد مع تثبيت أحد الموضوعات التى تشكله ، والموضوع المثبت سيصبح صورة ، ويصبح الباقى عمقا ، وإذن فما هو التثبيت ؟ كما تساءل مرلو بونتى ... من جانب الموضوع هو فصل المنطقة المثبتة عن باقى المجال ، هو قطع الحياة الشمولية للمشهد ، من جانب الذات هو أن نحل محل النظرة الكلية التى تكون نظرتنا من خلالها مأخوذة بالمشهد كله ومستسلمة لاحتياجه ، نحل محلها نظرة ملاحظة أى رؤية محلية محكومة بمنهجها »[1]، وهكذا فإن تثبيت موضوع يعنى إعادة ميلاد البنية التقابلية فى المجال الملاحظ وفى

(1) Phenomenologie de la perception, p. 261.

نفس الوقت تفكيك المشهد التأثيرى معه .

وبصفة أكثر عمومية يمكن أن ندعى أن الظرف الملائم للشعرية كل « تأثير قناعى » كل ما يذيب الأشكال ، يضعف الألوان ، يغرق الفروق . مثل الضباب الذى يعتبره بودلير : « مكانا ووسيلة لإعلان البشارة الروحية »[1] . وحدس الشعراء وخاصة الرومانتيكين منذ زمن طويل يربط الطاقة الشعرية بهذه الخاصة البنيوية التى يمكن أن نشير إليها باعتبارها « غامضة » « عائمة » ضبابية ... إلخ .

ومن الناحية البنيوية ، فإن الضباب معادل للغموض ، ويعد كذلك كل شكل تلميحى لايظهر مدلوله جيداً ، فما هو غامض Comfus بالمعنى الحرفى هو الذى يتميز بصعوبة عن غيره ، وهذا يجعلنا نرى التطابق الظاهراتى بين الوضوح والتميز ، بالقياس إلى المبهم والغامض ، ونموذجنا يلتقى هنا بالدرس الأساسى لفن الشعر لفرلين ، لقد كان يفضل « البحر الفردى » لأنه :

أكثر غموضا ، وأكثر ذوبانا فى الهواء

وضد التقابل القوى أسود / أبيض ، تفضل الشعرية «الأغنية الرمادية» وفى مقابل الألوان الشديدة التحديد تفضل « الأطياف » اللونية التى تنزع إلى محو الفروق اللونية :

إننا نريد مزيدا من الأطياف
لا الألوان ولاشىء سوى الأطياف
نخطب ود الطيف فقط
إنه حلم الحلم وناى العزف

---

(1) Richard, Poesie et profondeur, p. 109.

- أننا يمكن أن نلحظ الآن بوضوح أين تنغرس تأثيريا شاعرية الأشياء ، إن الأمر يتعلق ببنية ظاهراتية خالصة ، وشيء ما لايقال عنه إنه شعرى إلا من خلال كونه فقط يفضل فى ذاته نمطا معينا للظهور ، مثل البحر ، فهو ليس شعريا باعتباره كتلة مائية مالحة ، ولكنه يلتقط شعريا من خلال رؤيته كشريحة من جنس ، جزء من كل ، فالشعرية تأتى من ظروف ظهوره حيث يبدو كصورة دون عمق أو خلفيه أو أنه شيء واحد ، بكل وحـدة الصورة / العمق ، الذى يشكل خاصية البحر هو « اللامحدودية » وهو تصور التقى به من قبل التحليل اللغوى ، وتأثير اللامحدودية فى هذه الحالة لايأتى من مناورة لغوية ولكن من الشيء ذاته من خلال كونه يقدم نفسه دون حدود البحر لاشاطئ له ، إنه يمتد مع الأفق ويختلط فى النهاية بالسماء ، وبالمعنى الاشتقاقى للكلمة فهو شديد الاتساع ، ومن الناحية الظاهراتية لانهائى وهو من هذه الناحية كما يقول فاليرى :

البحز ، البحر دائمًا يبدأ من جديد

وهو من خلال اللانهائية يلغى ملامحه الخاصة ويصبح كما سماه فاليرى : « سكون الآلهة » .

والخاصة الظاهراتية الخالصة للشعرية ، يمكن أن يلقى عليها الضوء من خلال أمثلتها ، حيث يجتاح الموضوع أو يُفقد تبعا لموقع الملاحظ له ، فغابةٌ ما ليست شعرية إلا نُظرت من الداخل ، وهنا ، وهنا فقط تهمل حدودها ، وتبدو شمولية تغلف الأبعاد الثلاثة ، وبالنسبة للذى يراها من الداخل لم تعد شيئًا داخل العالم ، إنها عالم ، إنها تتشكل على أنها عالم الغابة ومن خلال هذا تكشف عن جوهرها الشعرى المتنوع فى ذاته تبعا للظرف الذى يكون « مرعبا » عند مالرميه ، و« عظيما » عند هيجو .

حول مفهوم « الحد » يعمل اللغويون وعلماء الكونيات ، ومفهوم الحد هو

مفتاح قُبَّة النموذج المطروح هنا ، فالنثرى هو كل ما يقدم نفسه من خلال الكلمات أو الأشياء مقترنا بحده الخاص ، متضمنا من خلال هذا التقديم نفسه نقيضه الخاص ، والشعرى غير المحدود يجتاح المجال ويستبعد كل نقيض خارج ، مجال ظهوره ، الغابة ، البحر ، السماء ، الصحراء ، كل الأشياء التى تفلت من خلال بنيتها الشمولية من الفارق أى من النثرية ؟ سوف يسمح التحليل برحلة عابرة فى مجال لم نلمسه بعد ، وحقيقة أننا لن نفعل ذلك إلا فوق أقدام الشاعر الذى يقول :

كأنها تضيف إطاراً جميلا إلى اللوحة
مع أنها رسمت بريشة شديدة العظمة
لست أدرى أى غرابة أو بهجة تكون بها
حين نعزلها عن الطبيعة الهائلة

هذا النص لبودلير يستحق أن نقف أمامه ، لقد قال الأساس الذى قاله تحليلنا من جديد بعده . وعبارة « لست أدرى أى غرابة أو بهجة » هى تماماً وصف التأثير الشعرى ، من أى تأتى ؟ ليس من اللوحة ذاتها برغم جمالها الفائق ، لكن من الإطار ، ومن خلال عملية بنيوية أطلق عليها التحليل « العزل » وهى الكلمة نفسها التى يستخدمها بودلير ، فالإطار يعمل شعرياً حين « نعزل » الرسم من الطبيعة الهائلة والطبيعة هنا هى الكون المغلف ، أى العمق الذى نعرف أنه لاحدود له ، إنه يستمر تحت الصورة ، ويمتد فيما وراء الحدود الفيزيائية والمجال المرئى ، وعلى هذا العمق تنهض اللوحة كصورة ومن هنا فهى لم تعد إلا شيئًا ، داخل الكون وأيا كان جمالها الخالص ، فسيظل محصوراً فى ذاته ولايوجد شعريا فى الكل الذى يحيط به ، وهنا يتدخل الإطار ، ليكسر التضامن الظاهرى بين الصورة والعمق ، وعندما يتم العزل عن العالم ، تصير اللوحة عالما بدورها ، وهنا توجد جذور

: لست أدرى أى غـرابة » هـذه الغـرابة هى التى أردنا أن نرى خـلالهـا الخصـائص المكونة للشـعرية ، والواقع أن الغرابة ليست إلا طريقـة لوصف سلبى لهذه البنية الشمولية حيث تظل الصورة « هى هى » ومع ذلك تصير « غيرها » من خلال قطع صلاتها بالعالم .

الفرصة مواتية لكى نتحدث عن خلط قديم مستمر بين مسلكين مختلفين فالشعرى يختلط فى الاستخدام الجارى بالمثالى فتشعير شىء معناه جعله تامًا ومحو نقائصه ، وملء ثغراته ، والواقع أنه ليس كذلك على الإطلاق ، فالشىء يمكن أن يكون تامًا فى جنسه ، على كل مستويات القيمة حتى الجمالية ، ومع ذلك يبقى نثريا ، إذا أصر على أن يستمر فى وسط الأشياء الأخرى باعتبارها منطقة مجاله أو جزءًا من عالمه .

وهو لن يغزو بُعده الشعرى إلا إذا انقطع عن العالم واتخذ مكانه لكى يتكون داخل ما يسمى (الأشياء - العوالم) وهنا يكمن الفرق بين الجميل والشعرى ، فالشىء لن يكون إلا جميلاً إذا ظل شيئًا ، ولن يكون شعريا إلا إذا استثمر العالم الكلى، فالشىء يكون شعرا كاملا أولا يكون شعريا على الإطلاق .

* * * *

ولنواصل هذه الإطلالة السريعة على العالم الشعرى ، فهناك شريحة أخرى من الموضوعات ، تنجح فى أن تغزو الشعرية لا انطلاقا من الغموض الإدراكى بالمعنى الحرفى ، ولكن انطلاقا من بنية ظاهراتية حيث يمتزج الإدراكى والتخييلى مثل الموضوعات التى اهتمت بها الشعرية فى مرحلة ما قبل الرومانتيكية، مثل الآثار ومن غير المفيد أن نقتبس هنا نصوصا مشهورة والآثار يبقى لها نفس شعرى من الصعب إنكاره ، فما هى أصوله ؟ .. هنالك جمال ذاتى للآثار « الزمن لايقهر الموضوع، وعلى العكس

فالحتمية الخارجية التى يمارسها عليه تسمح بظهور الحتمية الداخلية ، والموضوع الجمالى تحتفظ به الآثار لأنها تستخدمه وفقا لمعاييرها الخاصة ، ودون أن تشوهه »[1] .

وصحيح فى أحوال كثيرة ، أن الآثار إذا كانت قد احتفظت بجمالها أى بوجهها وأسلوبها ، وإذا كانت حصون القرون الوسطى مازالت تبدو فى أحجارها الخشنة والبدائية ، فإنه يكتمل الزمن الثانى من الصورة ، التراسل بين الموضوع وبين ما يثيره ، فمع زمن العصور الوسطى الذى مضى والذى يثار من خلال التراسل ، يثار النوق الوسيط فى شكله المعاصر ، لكن الجمال ليس مشروطا ولاضرورة ولا كافيا للشعرية، فبعض الأحجار المرصوصة إذا حملت طابع الزمن ، إذا كانت وجه عصر هو فى وقت واحد منصرم وجليل ، فإنها تحتفظ بسحره ورقيّه ، وعلى عكس ذلك فإن مبنى جميلا صنع بدقة وكمال ، يحتفظ بجماله من خلال مكوناته ، ولكنه لايحتفظ بالقدرة على إثارة المشاعر ، لأنها تنبعث من الصلة الجوهرية الفيزيائية التى تربط الحجر مع ماضية الخالص ، الطاقة الشعرية للتلويح ! والعشاق يعرفونها جيداً بالنسبة لكل الموضوعات حتى الخالية من المعنى تبقى مثيرة من خلال العلاقة الجسدية التى تحتفظ بها مع من كانت له . إذا كانت الآثار شعرية ، فإن ذلك يعود إلى سبب بنيوى يمكن أن نضعه تحت شكل التناقض ، فالحاضر يقابل الماضى، كما يتقابل ما هو موجود مع ما لم يعد موجوداً، لكن هذه الأحجار فى الآثار هى فى وقت واحد حاضر وماضٍ ، فهى موجودة ولم تعد موجودة إنها موجودة فى الحاضر، ولكن الماضى يسكنها ويخالطها، موضوع تناقضى وبنيته متشاكلة، إنه حاضر - ماضٍ خليط من (الآن) ومن (قد كان)، والأفكار الميتافيزيقية التى يثيرها الزمن، الموت ...إلخ، التى أسند إليها ديدرو الجلال لاتتوقف عن النمو، وليس

(1) M. Dufrenne, Phenoménologie de l'experience esthetique, 1, p. 218.

من الضرورى كى تلتقط شعرية الآثار أن تملك تفكيراً عظيماً ، فقط علينا أن ندعها تجتاحنا من خلال هذا الوجود الغريب للغياب وحنينه التأثيرى .

ومفهوم الأثر من منظور الزمن كمفهوم السفينة من منظور المكان ، موضوعان فى ذاتهما مختلفان اختلافا جذريا لكن تجمعهما بنية واحدة ، فالسفينة هنا – هناك ، والأثر حاضر – ماضٍ ، والسفينة التى أراها هى هنا إنها تستريح فى هدوء على الماء الساكن للمرفأ ، وهى فى نفس الوقت هناك ، إنها تعبر التناقض المكانى كما يعبر الأثر التناقض الزمانى ، وحديث بودلير عن « الحس اللانهائى الغامض الذى يوجد فى تأمل السفينة » تنغرس جذوره فى هذه البنية المزدوجة والمتعارضة والتى من خلالها تتجاوز السفينة ظروفها كموضوع مثل الموضوعات الأخرى وبين الموضوعات الأخرى لكى تشكل عالما وحده تعيشه وحدها .

وكل الموضوعات التى تملك فى ذاتها ثنائية مماثلة عبرت إلى المملكة الخاصة للشعر ، نوافذ بودلير ومرايا مالرميه ، فالنافذة تقدم للرؤية ما يستعصى على الاتصال ، شفافية للعين وعتامة لليد ، أما المرآة فهى تظهر وتخفى فى وقت واحد فالذى ينظر لايرى شيئًا مما ينظر إليه ولايرى إلا نفسه ، إنها تنتمى إلى نفس هذه الشريحة من الموضوعات ، الآثار ، السفن ، النوافذ ، المرايا ، وهى لون من خيال الواقع ، من السحر الطبيعى الذى تهرب من خلاله من حتمية « الوجود داخل الكون » لكى تبنى « وجودها » فى كونها الخاص الذى تسكن فيه الشعرية .

لقد حانت اللحظة للإجابة عن اعتراض لم نضعه فى حينه، لأننا احتفظنا بمشكلته حتى هذه اللحظة من التحليل التى هى مهيأة للرد عليه، لو أن الشعر، تأكيداً لنموذجنا ، هو فى الواقع شمولية من خلال نقض النقيض، كيف نوضح الشعرية فى العبارات أو الأشياء المتعادلة نقيضيا oxy more، حيث تلغى البنية التناقضية من الخارج وتبقى فى الداخل ؟

وتعبيرات مثل « ظلمة واضحة » لكورنى ومثل « أحبك وأكرهك » لكاتول ، ليس لها مقابل كما قلت ، ولكن لها نقيضها فى ذاتها ، فإذا ألغت النقيض على المحور المثالى فهى ستجده على المحور التعبيرى ومن هنا فإن « الأثر » يكون شموليا من خلال نقيضه الداخلى ، فهو لم يترك شيئًا خارجه - وهو بهذا صنع عالمه ولكنه عالم يعيش داخله التناقض بين الحاضر والماضى الذى يمثلهما فى وقت واحد .

إننا يمكن أن نقترح الإجابة التالية : أن التناقض المثالى الجذرى يفترض ملمحا مشتركا ، شريحة يكون للطرفين المتناقضين علاقة بها ، وفى حالة « الأثر » فإن هذه الشريحة هى الزمن ، أى الصيرورة ، والزمن يمضى وهنا يكمن جوهره ، ولقد قال أبوللونير :

الزمن يمضى كهذا الماء الذى يجرى

الزمن يمضى ..

والماضى فى « الأثر » لم يعد إذن حاضرا قديما ، استطاع بهذه الصورة أن يبقى غير مختلف عن الحاضر ، إنه « الماضوية » باعتبارها رمزا لما حدث ، أقنوم للزمنية باعتبارها موتا من ذاتها إلى ذاتها ، والحنين الشعرى لاينطلق مما كان ، ولكنه يمزق الذات فى مواجهة ما يمثله له الظرف الأساسى لوجوده البشرى الخالص ، « الآثار » هى الزمن وقد صار تأثيريا ، وعبارة مثل : « أنا أحبك وأنا أكرهك » تجسد « مصادفة تناقضية » كان ينبغى من خلالها أن يلقى بعضها بعضا على مستوى الجملة ، لكن الملمحين المتعارضين ، الحب والكراهية ، هما رمزان لشريحة سماها . ر. بلانشى « عاطفية » فى مقابل « اللامبالية »[1] ، إنها تشير إلى العاطفة فى معناها الأساسى ، الحساسية المفرطة لكل ما يمس الذات المحبوبة فى

---

(1) R. Blanché. Structures intellectuelles, p. 104.

مقابل اللا إحساس فى حالة اللاحب ، وخلال « التعادل النقيضى » تلتقط العاطفة دون نقيض وفى الوقت ذاته داخل كثافتها التأثيرية .

* * * *

لقد التزم التحليل حتى هذه اللحظة بالموضوع ، وسوف يستدير الآن نحو الذاتية ، والواقع أن ما سماه « الموضوع » لم يكن بالنسبة له الشيء فى ذاته لكن الشيء لذاته ، وهو بهذا المعنى لم يبتعد إطلاقا عن الذاتية ، ولكن يبقى أن البنية الظاهراتية كانت موجودة فى كل مثال تم وصفه حتى الآن ، خاصة لظروف الأشياء ذاتها ، فلانهائية البحر هى بالتأكيد ظاهرية خالصة ، فالبحر فى الحقيقة ليس بلا حدود ، ولكن يبقى أن هذه السمة التصقت بمفهومه من خلال تراث هائل للبحر ، وإذا اقتربنا الآن من تحليل للحلم والذاكرة كلحظتين رئيسيتين للذاتية فإن التحليل يستدير نحو « الشيء الخالص لذاته » فى مجال واسع ومعقد ، والسير فيه دون شك مغامرة . ولكن يكفى أن تكتب كلمة مثل حلم ، ذاكرة ، لكى نضع فى الاعتبار أن الصفحات التالية لن تكون إلا جَساً خجولا لعمق هاتين الهُوَّتين ، إن التناظر بين الحلم والشعر هو واحد من اكتشافات الرومانتيكيين ، « الحلم ليس إلا شعراً غير إرادى » كما كتب فون جاكوب ، ونفس العبارة نجدها بعد سبع سنوات عند جون – بول . وينبغى أن نتساءل على أى أساس يستقر هذا التقارب ، والإجابة التى تعد سريعة وخاطئة هى أن نقول إنه تشابه المحتوى بينهما . الحلم والشعر يقتسمان « الخيالية » التى تصور على أنها حرية فى مجابهة الواقع ، وسوف يكون غريبا أو حتى خياليا ممن يصفهما أو يقصهما أن يحاول تقريبهما من الواقع ، فالتصور المثالى التقليدى يجعل الخيال مقابلا للواقع ، وداخل الخيال يجد الشعر والحلم توحدهما ولكى نقنع بعكس هذا ، يكفى أن نلاحظ أن القصيدة فى محتواها

تستغنى عن الخيال ، وأنها فى الواقع كما لاحظ راموز Ramuz عندما قال : إن القصيدة على خلاف الرواية لاتخترع شيئًا [1] ، الإبداع الشعرى ، وينبغى أن نؤكد على هذا ، يكمن داخل التعبير وليس داخل المعبر عنه ، أما الحلم فالحكاية التى هى فى الواقع الذات المتيقظة ، هى غالبا فى وقت واحد غير معقولة وغير متلاحمة ، غالبا وليس دائمًا ، فهنالك أحلام تقص أحداثًا محتملة تمامًا ، وهو ما اعترف به ضمنا فرويد حين صنف الأحلام إلى ثلاث شرائح ووضع فى الشريحة الأولى : « الحلم الواضح والمعقول الذى يبدو وكأنه استعير مباشرة من الحياة الواعية ، هذه الأحلام التى تقع كثيراً ، تكون قصيرة ولانهتم بها إطلاقا ، لأنه لايوجد فيها مايدهش أو ما يثير الخيال »[2] ... ويضيف فرويد : « ومع ذلك فنحن لانتردد فى روايتها فخصائص الحلم لانخلطها أبداً مع ما تنتجه الذات المتيقظة »[3] .

ومن الملاحظ فى هذا النص أن فرويد لم يطرح السؤال لمعرفة على أى شىء اعتمدنا «لمعرفة خصائص الحلم» فى الحلم الذى هو «واضح ومعقول» وذلك لأنه يهتم بمضمون الحلم أكثر من اهتمامه ببنيته، والحلم ليس له فائدة فى علم النفس إلا من خلال كونه دالا يهدف تحليله إلى فك طلاسم المدلول الكامن، والأحلام التى تنتمى إلى الشريحة الثالثة والتى هى «غير متلاحمة، وغامضة ولامعقولة» هى وحدها التى تملك قيمة رمزية، والأحلام الأخرى لاتعبر إلا عن متع واعية، مثل الطفلة الصغيرة التى تمنع من بعض المأكولات فتحلم بأنها تأكل الفراولة، ولكن فى هذه الحالة، كيف نعرف أن هذا حلم ؟

والإجابة المقترحة هى ما يلى : الفرق بين الحلم واليقظة هو فرق بنيوى لمجال الظاهرة ، ففى الحلم يلغى تنظيم المجال إلى صورة / عمق، وبهذه

(1) C.F.M. Raymond, La Crise du roman, p. 208.

(2) Le Réve. et son interprétation, p. 28.

(3) Ibid.

المثابة يشبه الحلم الشعر، فالوعى الحلمى كالوعى الشعرى هو وعى شمولى.

تصعب تماماً ملاحظة الحلم فى شكلة الخاص ، والذى يلتقطه الوعى المستيقظ ، هو المحتوى المتصل بالأحداث ، لكن ليس من السهل « إعادة رؤية » حلمه ، وبدون شك فهذا هو السبب الذى من أجله لاتوجد إلا دراسات قليلة جداً حول هذا الموضوع ، ولكن هنالك وسيلة للاقتراب منه عندما نوجه النظرة إلى شكل للوعى قريب من الشكل الحلمى ولكنه باق فى إطار الوعى المتيقظ ونحن نملك حوله ملاحظات قيمة لجاستون باشلار [١] .

ومن الصحيح أنه هو أيضاً يهتم بالمضمون أكثر من اهتمامه بالشكل ولكنه خلال الطريق يعطى إشارات هامة حول النقطة التى تشغلنا . إن حقل الظواهر تمت بنيته تبعاً لتقابل ثنائى / مزدوج ، مقابل الأنا / اللا أنا وداخل اللا أنا مقابلة الشىء / الكون ، الذات والموضوع والكون تشكل الأقطاب الثلاثة لحقل الوعى ، وهذه البنية - داخل الوعى الحلمى تنزع إلى أن تضعف حتى تختفى فى النهاية ، وقد كتب باشلار « ذات الحالم هى ذات منتشرة ، إنها تجتاح كل ما تلمسه ، وتنتشر فى الكون ، ولأنه يعيش حقيقة كل أرجاء مجاله فإن الإنسان من خلال الحلم هو فى كل جزء من الكون ، إنه فى « داخل » لا « خارج » له ، وليس خاليا من المعنى أن يقال فى التعبير الجارى إن الإنسان « استغرق » فى حلمه ، فلم يعد الكون بالنسبة له وجها لوجه والأنا لم تعد فى مقابلة الكون ، ففى الحلم لم يعد هنا « اللا أنا » ففى الحلم لا وظيفة لكلمة « لا » وكل شى ممكن » [٢].

فى هذه الفقرة تم التركيز على اختفاء التقابل (ذات / موضوع) لكى نعلم أن المتقابلين مترابطان ، والشىء لاينفصل عن الأنا إلا حين ينفصل عن

(1) Poetique de la reverie.

(2) Ouvrage cite, p. 144.

الكون ، وتبادليا ، فإن كون الحالم ، هو كون دون انفصال ودون فروق حيث لاحظ باشلار « لم تعد هناك وظيفة للا » والفرق بين الوعى الحالم والوعى العادى ليس هو فرق المحتوى ولكن فرق الشكل ، والوعى الحالم يمكن أن يعرف مثل اللغة الشعرية من خلال عدم وجود النقيض ومن خلال الشمولية التطابقية مع ذاته .

ملاحظة أخرى تناقضية يظهرها باشلار عندما مزج الحلم بالذكريات « السلم الذى يؤدى إلى الكهف ، نحن « ننزل » دائمًا ، ونزوله هو الذى يبقى فى الذكريات ، والنزول هو الذى يسم حلمنا ، وسلم غرفة مخزون الطعام أكثر خشونة ونحن « نصعده » دائمًا ، إنه رمز الصعود إلى الهدوء الكامل المنفرد، فعندما أصعد إلى غرفة الطعام فلن أنزل أبدًا [1] .

وما أحب أن أسميه «تناقض السلم» هو نموذج مثالى، إنه يطرح ويحل مأزق الذات والآخر، فسلم الحلم ، ليس مختلفا فى ذاته عن السلم الحقيقى وهو ليس أكبر ولا أصغر، ولا أجمل ولا أقبح، إنه هو نفسه، ومع ذلك فهو مختلف، لأنه يحوّل نقيضه الخاص ، سلم نهبط عليه ولكن لانصعد ، تخريف عقلى ، إنه يخرج على تصوره الخاص ، فتصور السلمية إذا أمكن القول ، هو أن نصعده وأن ننزل عليه ، وخاصية التصور أن يجمع شيئين متقابلين فى وقت واحد ، ففى داخل تصوره « الخيال » يوجد الذكر والأنثى ، البالغ والصغير ، لكن التصور يصطدم ببدهيات الواقع المعاش ، سلم الكهف ينزل فى ذاته وبطبيعته ، وصعوده هو انتهاك لذاته الخاصة ، وإنكار لجوهره التأثيرى ، ودون شك فإن حقيقة الموضوع هى حقيقة تصوره ، والسلم الحقيقى يصعد وينزل لكن الحلم له أسبابه التى لايعرفها الواقع ، حرية التناقض ، فكل واحد من السلمين يمكن أن يقدم ماهيته التأثيرية الخالصة ، فسلم الكهف يهبط نحو الخوف ، وسلم الغرفة يصعد نحو السعادة .

---

(1) Poetique de l'espace, p. 41.

ومن الجدير بالتسجيل أن نجد عند فرويد نفس الملاحظة فى التعليق على حلم حقيقى ، لقد كتب : « الذى يلفت النظر بشدة هو الطريقة التى يتبعها الحلم تجاه الشرائح المناقضة والمضادة ، فتلك مهملة تماماً و« لا » ليست موجودة بالنسبة للحلم »[١] ومرة أخرى يقول : « يبدو أن « لا » غير معروفة هنا »[٢] .

إن الوعى الحلمى يظهر كدرجة مطلقة فى إجراءات شمولية الظواهر . وفى الحلم يختفى تماماً التقابل بين الصورة / والعمق ، فكل شىء هو صورة والحلم ليس له خلفية ، وليس له خارج ، ومسرح الحلم يحتلّ – إذا أخذنا تعبير بودلير – « كل أرجاء مجاله » ، وفى الكابوس ، كل شىء كابوس ، فليس التهديد محصوراً فى مكان معين ، إنه ينبعث من كل مكان إنه يشكل حتى نسيج عالم الكابوس ، ونفس الأمر بالنسبة للزمن ، والحلم لايعرف لا الأمل ولا الندم ولا « قبل » ولا « بعد » إنه بكليته فى الحاضر ، وليس هنالك أبعاد للغياب ، من خلاله يمكن أن يكون شيئًا آخر غير ما هو عليه ، ومن خلال هذا يصبح الحلم شعرا خالصا ، وكل شعر لاهدف له إلا أن ينتج من خلال وسائل الفن هذا التأثير البنيوى الخاص الذى يمكن أن نسميه « تأثير الحلم » حيث تتحرر كل الذوات وكل الأشياء من نقائصها وتعود إلى تطابقها التأثيرى الخاص .

ونفس النمط من بنية – أو من فك بنية – المجال ، نلاحظه داخل « الذاكرة » والذى سماه بروست « اللاإرادية » ، حيث الذكريات لاتثار ولاتُثبت ولاتحلل ، ولكنها تعبر بعفوية وتسحب معها هذا التأثير الخاص الذى سماه النفسيون « الذاكرة التأثيرية » والتى استطاعت أن تؤسس وجودها ،

(1) La Science des réves, p. 779.

(2) Le réve et son interpretation, p. 65.

والمشكلة فى الحقيقة هى معرفة ما إذا كانت « البهجة » الذى نختزنها لمذاق فاكهة صيفية ما ، هى تأثير مختزن فى الذاكرة ، أو هى غير حقيقية ، مثل كل تجربة غير معاشة فى الحاضر ، فى وصفنا للتأثيرية العاطفية كنا فى جانب فرض يقترب من التفسير الأول ، فهى مجربة غير معاشة ، وهناك تأثيرات خيالية نستطيع أن نظهر معها الأشياء كما كانت فى الماضى ، وتبقى تحت شكل الذكريات التأثيرية ، ومع ذلك فالمشكلة فى هذه المرحلة من التحليل ليست هنا ، فليس هنالك أهمية كبيرة فى معرفة ما إذا كان التأثير الخالص للذكريات هو مجرب قديماً أو حديثاً ، والسؤال الوحيد الملائم هو التمييز بين نمطين من الذكريات مختلفين تبعا للبنية ومترابطين تبعا لخصائصهما التأثيرية أو المحايدة .

وصورة « كومبراى » التى كانت تعاوده كل ليلة وصفها بروست على أنها لون من الطرف المضئ ... المعزول عن كل ما يمكن أن يوجد حوله ، والمنفصل وحده فى الظلمة » [1] ومن جديد يجد التحليل فى طريقه الكلمة المفتاح «معزول» مسجلة الانقطاع عن الأشياء ، وعن الكون وانقطاع الصورة عن العمق، وبالترابط مع هذا الملمح البنيوى ينتج ما سماه بروست «الانطباع» الذى نجد داخله ما أسميناه هنا «التأثر»وبروست يربط مباشرة بين الانطباع والشعر: «الشاعر الذى يكاد يكون قد نسى كل شىء يذكره، يحتفظ بانطباع شارد»، وهكذا ينفصل انفصالا صريحًا فى الذكريات، هذان النمطان من موضوعات الوعى، وهما الوقائع والانطباعات، والذاكرة الإرادية تحتفظ بالوقائع والذاكرة اللاإرادية تحتفظ بالانطباعات، ولقد لاحظ « فرانز هيلين » ، نفس الملاحظة تمامًا ، يقول : «ذاكرتى ضعيفة ، أنسى بسرعة ما يحيط بى، أنسى الملامح ، فقط يبقى اتساق النغم داخلى ،

---

(1) A la recherche du temps perdu. Pleiade, 1, p. 43.

لا أمسك جيدا بالموضوع، لكننى لا أستطيع أن أنساه، فالمناخ يحتفظ بإيقاع الأشياء والذوات » وقد علق باشلار على هذا قائلا : « هيلين يتذكر فى قصيدة » وصحيح أن الشاعر لايلمح ولايترجم ، من الأشياء والذوات فى كلمات إلا « إيقاعاتها » ، الإبهام وغموض الأشياء الموصوفة ، ليس طريقة للكتابة ولكنه وفاء لصدق التمثيل للعالم الذى يلتقطه الوعى عندما يتذكر أو يحلم ، ويمكن أن نتساءل هل الذى تقدمه بالدقة الذكريات ، تبعا لبروست ، هو الفكرة الأفلاطونية ؟ ربما .. بشرط أن تنزع من الفكرة كل قرابة للتصور ، والكلمات التى يشير من خلالها ج.ر. ريتشارد[1] إلى موضوعات بروست مثل المشبعة بالهواء ، المشمسة ، المزهرة ... إلخ ليست إلا تصورات ، وذكريات بروست تقدم لنا جوهرا تأثريا .

هذه تجربة واردة فى كل لحظة لكل واحد منا ، أحس نحو هذه المرأة أننى عرفتها كثيراً من قبل ، أقول « أننى أحس » ولا أقول « إننى أفكر » ، فشخص ما نطق اسمها وهنا فجأة بدأت ذكرياتى ، لكننى لا أراها بوضوح كما لو أنها فى صورة باهتة، حيث الملامح مهتزة وتكاد أن تكون غائبة إنها هنا، أمامى، لكن أين هى؟ الواقع أنها ليست فى أى مكان ، فشكلها لايرتبط بأى عمق ، إذا لم يكن هذا لونا من الضباب يبدو أنه ينبعث منها كهذه السماوات الذهبية للرسوم البيزنطية التى ليست سماوات حقيقية ولكنها تبدو مثل هالات من الذهب تشعها الصورة، والواقع أننى لو تأملت جيداً، فلن أجدها موضوعة فى مكان معين ، ولكنها تبدو سابحة فى المجال ، ومع ذلك فهى هى، إنه جمالها ، لطفها ، ابتسامتها لقد عرفتها ، بلون من الانطباع ، من العاطفة المتموجة التى تنتشر كأنها رائحة ، والتى تميزها كذات أساسية ومتفردة ، وتنقلها من خلال لطفها إلى الذكريات ، فى مناخها الخاص .

---

(1) Proust et le mond Sensible.

وأخيراً ، كلمة حول ما سماه بودلير « الجنة الصناعية » بوضوحه المعتاد سجل بدقة أن أثر المخدر ليست تغييرا لشكل الشيء ، أنها بهجة من خلال استبعاد الشوائب أو التركيز على لحظات النجاح ، وينبغي أن نقف أمام هذا الاقتباس : « إذا كان شباب العالم ، والجهلاء ، لديهم فضول لمعرفة المتعة الاستثنائية ، فليعرفوا جيداً إذن ، أنه لايوجد في « الحشيش » معجزات إطلاقا ، لاشيء إطلاقا إلا الافراط في المجهود الطبيعي ، والمخ والأعضاء التي يؤثر الحشيش عليها لاتقدم إلا طاقاتها العادية »[1] ... والجملة التي تلتقط « الافراط في الطبيعي » والشعر ليس إلا هذا ، تمجيد للعالم ، إشهار للأشياء ، ملتقطة من خلال الوعي الشمولي مكتسبة قوتها التأثيرية التي ولدت بها .

* * * *

لقد حدد التحليل الآن بوضوح الموضع الذي يجد فيه الفارق الشعر / النثر ملاءمته . إنه لايؤثر في الأشياء ولكن في الوعي بالأشياء . ولنا الحق أن نتكلم مع هيجو عن الوعي الشعري وعن الوعي النثري ، ملمحان بنيوي ووظيفي يفصلانهما ، الشمولية في مقابل الجزئية ، والتأثرية في مقابل الحيادية ، يمكن إذن طرح أسئلة حول الظروف النفسية المحددة لهذا النمط من الوعي أو لذاك ، وهنا أيضاً مجال واسع للبحث ، لم يكد يستغل والمعرفة به يمكن مع ذلك أن تفتح زوايا للرؤية شديدة الاستاع وفي حالة كهذه ينبغي أن نقنع بالإشارة إلى نقاط المشكلة .

الشعر بالنسبة للطفولة أناقة للروح ، فالطفل يتذوق القصائد ، وليس محتاجا لهذا إنه يقرأ مباشرة قصيدة العالم ، فكل شيء بالنسبة للطفل جدير بالتعبير ، وكل شيء له روح ، فالمائدة قاسية والكرسي ودود ... إلخ

(1) Poeme du Haschish, Pleiads, p. 355.

وقد قال كافكا : « بالنسبة للطفل الصغير ، ربما يكون التعبير المعادى أو المرحّب أسرع حضوراً من لتعبير عن « بقعة زرقاء » ، ويقول جيوم « الإدراك الأولى إدراك الحيوانات والأطفال مثلا ، يبدو بصورة رئيسية مرتسما على الملامح ، فنحن نلمح التعبيرات قبل أن نلمح الأشياء ، أو بالأحرى هذه الأشياء هى حقائق معبر عنها قبل أن تكون حقائق معرفة فقط من خلال كيفياتها المحسوسة الخاصة »[1] ، ولكن يجب أن نحدد أن الطفل شاعر مبتدئ ولكن عليّة رسمه التأثيرية محدودة نسبيا .

ونظرة تعبيرية كهذه للأشياء ترتبط بدقة ببنية المجال الظاهرى فالإدراك الطفولى هو إدراك غير كامل ، فالطفل لايلتقط العالم باعتباره مجمل عناصر تعد فى وقت واحد مختلفة ومترابطة ، ولكن باعتباره قطعا منعزلة ، وبالنسبة للطفل الصغير ، فإن الكتاب المصور ، لايحكى قصة فكل صورة تدرك لذاتها ، باعتبارها كلية منعزلة ، دون ربط زمنى مع ما سبقها ومع ما يتبعها ، والأشياء هنا ترى من خلال معناها الوجودى ، والتصنيف الأول للذوات تم من خلال التضاد الثنائى للخوف وللصحراء ووعى الطفل وعى تلفيقى ، ولا يأتى الموقف التحليلى لديه إلا من خلال التدرج ، ويحل النسبى عندئذ محل المطلق ، ويكفى أن يبذل المجهود الضرورى لكى يعثر على وعيه الطفولى ، لا على محتواه ، أى أحداث حياته فى الطفولة ولكن على شكل أو بنية الرؤية الطفولية ، لكى يجد الأشياء باعتبارها موضوعات / عاطفة .

> « أتذكر جدتى ، المزهرية ، الرائحة الحريفة لأوراقها ، الخادمة ، الحنطور الأصفر ، الشمس ، وكل هذا يذوب فى انطباع وحيد مشع »
>
> تولستوى

---

(1) Psychologie de la forme, p. 191.

نويان إذن فى انطباع واحد ، فى مجمل للموضوعات التى التقطها وعى الطفل من خلال اختلافاتها الموضوعية وداخل وحدتها التأثيرية لأن كل شمولية هى انطباعية ، وكل انطباع هو شمولى .

الشعر كما يقول جوته « هو حالة محفوظة من الطفولة » وهى ميزة لم تقدمها الطبيعة لكل العالم ، فقط الشاعر عرف كيف يحفظ فى ذاته شيئًا من روحه الطفولية ، والحياة النفسية الطفولية هى نوع من التزويد العاطفى ، فهناك من خلال الكلمات والصور المحمولة إلى أعلى درجات الحرارة التأثيرية ، تتشكل هذه الأرصدة النفسية التى نصل إلى الهيمنة عليها بصعوبة بعد فترة البلوغ .

* * * *

الشعر أيضًا له ثوابته ، الاجتماعية – التاريخية ، فنحن نعلم أنه هجر الغرب لمدة قرنين ، وأنه لم يعد بقوة إلا مع الرومانتيكية « الشعر الرومانتيكى » بعد كل شىء ليس إلا الشعر فى ذاته ، شعر الشعر ، الخلاصة التى تبقى بعد استبعاد كل العناصر غير الشعرية ، شعر مُشَعَّر لدرجة أن كل شعر ليس رومانتيكيا سيصير شعرا غير شعرى » ، وبما أنه من غير المحتمل كثيراً أن تكون العبقرية قد تخلت عن الغرب فجأة خلال مائتى عام لكى تعود فجأة فيستلهمها ، فينبغى أن نبحث عن تفسير لهذه الظاهرة من وجهة النظر الاجتماعية – التاريخية .

مبدئيًا ، توجد ، دون شك ، علاقـــة وثيقة بين « البورجـــوازية » و «النثرية» والنثرية البورجوازية نمط ثابت وليست صدفوية ، ومـــع عصر «الشيوع البرجوازى» استقرت النثرية باعتبارها أسلوب وجود ولقد كان ميترنخ يقول : « سياستى ليست شعرية إنها نثرية » وهاتان الكلمتان فقدتا خصوصيتهما الأدبية وأصبحتا تدلان على أنماط سلوكية . ماذا يريد أن يقول ميترنخ ؟ يريد دون أن يقول إن بواعثه السياسية لم تعد موجهة إلى

---

(1) R. Huch. Les Romantiques allemands : p. 179.

قوائـم « القيم العاطفية » مثل : المجد ، الشرف ، التقاليد ، الفروسية ، ولكن فقط إلى نظام « القيم – المحسوبة » التى نسميها المفيدة ، وينبغى الموازنة هنا بين العائد والمفقود ، والاقتصاد بمعناه العام باعتباره حساب المتع والآلام ، المخاطر وضمانات الأمن ، يصبح نمطا من الوجود ، فنا للحياة ، وإنسان القرن التاسع عشر دشّن وجود النمط الاقتصادى ، وهذا يعنى أن كل قيمة ، وكل غاية وكل مشروع ينبغى أن يوضع فى علاقة مع نقيضه الخاص ، والاقتصاد هو نظام ضخم لتحييد القيم من خلال مضاداتها ، وقيم الكثافة تمت التضحية بها لصالح قيم الأمان ، والأمان اسم آخر للوجود النثرى .

بقدر ما نستطيع أن نعرف ، كانت الأزمنة القديمة موسومة برمز الكثافة « كانت الملاهى نادرة ولكنها كانت ذات مذاق خاص مكثف ، والهم لم يكن موجوداً أو على الأقل لايؤبه به ، فى عصر لويس السادس عشر كانت الخصال الإنسانية قد استقرت فى التطرف فى كل من المتعة أو الألم ، فى البهجة والبؤس فى الغضب وفى الندم ، والناس فى القرن الخامس عشر كانت تتذوق الطعم الحريف لحياة طابعها العنف المتناقض ، وأضواء العصر أضفت على كل الأشياء طابعًا مدويا » والحياة الموصوفة هنا ليست هى الحياة التى عاشتها مدام بوفارى إنها عكس هذه الحياة ، ومأساة الوجود هى مأساة الخواء ، ومع فلوبير ، بودلير أو تشيكوف ، يصعد إلى الأدب موضوع جديد هو السأم الذى سوف يسم الحداثة : وقد كتب بودلير :

أيها الموت ، أيها البحار العجوز ، لقد حان الوقت ، فلتخل المراسى
هذه البلاد نسأمها ، أيها الموت ، فلنتهيأ
وإذا كانت السماء والبحار سوداء كالمداد
فإن قلوبنا التى نعرفها مليئة بالشعاع

وليست مصادفة ، إذا كانت فى لحظة واحدة ، تعود كثافة العالم المفقودة من خلال الكتابة ، واللغة لم تتحدث إطلاقا بهذه الدرجة العالية ، ربما لأن الوجود لم يحلق على مستوى أدنى من قبل ، ونحن هنا نلحق

بنظرية أرسطو القديمة فى التطهير ، تطهير ليس من خلال العواطف ولكن من خلال هذه الرغبة فى الكثافة التى لم تفارق أبدا روح الإنسانية .

* * * *

كل بحث ينبغى أن يبدأ وأن ينتهى بمجموعة من الأسئلة ، وأود أن أطرح سؤالين ، أحدهما وجودى والآخر ميتافيزيقى ، الأول يصلنا مباشرة بما قلناه الآن ، إنه يوجه إلى « الوجود الشعرى » ويتساءل : أى معنى يمكن أن نعطيه لتعبير كهذا (أن نحيا شعريا) ربما كان هذا ما ذهب يبحث عنه رامبو فى أفريقيا ، وهو ما سماه « الحياة الحقيقية » ، لكنه قال إنها « غائبة » ويمكن أن نتساءل حول معنى هذا الغياب .

إذا أخذنا درسا من النظرية الشعرية المطروحة هنا ، فإن الملمح الملائم للشعرية هو الكثافة ، هل يمكن أن نتصور وجودا موسوما برمز الكثافة ، حياة تأثرية بأكملها تدور حول لحظة الحميا دائماً ، وعيا يمجد الكون دائماً ؟ هل هذا هو نمط الوجود الذى احتفظ به نيتشه للإنسان الكامل ؟

وداخل وجود كهذا نعرف ما هو الشرط البنائى الوحيد ، أنه انعدام النقيض ، المطابقة الكلية مع ذاته ، الوجود المتحرر من الغياب ، إلليل دون نهار ، الشتاء دون صيف ، الحب دون نسيان ، المتعة دون مكدرات .

حكمة مقلوبة، البحث المنظم عن عدم التوازن، الإرادة العنيدة لكل تطرف «كل أشكال الحب، والألم، والجنون» كما يقول رامبو، وإذن، فإنه ما إن يطرح هذا التعريف، حتى يموت الوجود الشعرى بتناقضاته؛ لأن الوجود مؤقت، والزمن نقيض، الشعر حضور وكل حضور لايدوم أكثر من الحاضر ، وشىء ما لايمكن أن يكون بلا توقف شيئًا آخر غير ما كان عليه، «والزمن – كما يقول أرسطو – يغير ما هو كائن» إنه البعد الرئيسى للتتابع، الزمن هو المصدر الرئيسى لنثرية العالم ، فمعه القلب يخفف من نبضاته، والعالم يقل توهجه ، والشعر المعاش يتطلب «العمق ، العمق الخالد» «نيتشه » .

الزمن الذى لايمر ، كان يعرفه كيركجارد ، فهو لايستطيع أن يحب إلا بمتعة وبذكريات ، وقد قال عنه « جون وهل » J. wahl : « إن تعاسته تكمن فى أنه لايستطيع أن يحول العلاقة الشعرية إلى علاقة حقيقية » وقد كتب هو نفسه : « لقد أدركت يا حبيبتى ، أن حبى لايمكن أن يعبر عنه بالزواج » ، ومن أجل هذا ترك إلى الـ مهمة تحقيق اللامعقول فى ملك ثالث ، حيث المتعة المكتملة تظل متعة ، والفتاة المحبوبة تظل فى وقت واحد مملوكة ومفقودة ، هذا إذن ليس فى هذه الحياة ، ليس فى هذا العالم .

وهذا يقودنا إلى السؤال الثانى ، فالصلة بين الشعرى والمقدس هى أيضاً من اكتشافات الرومانتيكية « المعنى الشعرى » يشترك فى نقاط كثيرة مع المعنى الصوفى ، كتب يوفاليس « والمعنى الشعرى ينتمى انتماء قويا إلى المعنى التنبؤى والدينى وإلى كل أشكال الاستبصار » ، أفلا نستطيع انطلاقا من هذا وتأكيدا للنموذج أن نبحث عن الأساس الذى يقوم عليه هذا التشابه ؟ أفلا نستطيع أن نقول إن المقدس هو مالا نقيض له ؟ وهكذا فالزواج بالنسبة للكنيسة الكاثوليكية « مقدس » لأن الطلاق مستحيل . فماذا عن الرؤية الكونية للقداسة ؟ الشمولية ، كما نعلم تغلف التصور ، والمقدس باعتباره ذاتا لانقيض له ، وباعتباره شمولية يتطابق مع نفسه ، وإذا كان ينبغى أن يفلت من كل أشكال النقيض فهو يحقق التطابق مع نفسه داخل النظام المضمر ، فهو لم يعد من الممكن تسميته ولا التفكير فيه : « كيف نريد أن يُقَدَّم الكل فى « صورة واحدة » أو فى فكرة أيًّا كانت ؟

والكل لايمكن أن تكون له صور متشابهة ، كما يقول فاليرى ولكن إذا كان الكل يستعصى على التفكير ، فهل يستعصى على الشعور ؟ أليس هناك طريق آخر نعبره إلى الذات ، يتم التعبير عنه بكلام آخر ، هو الذى نسميه الشعر .

وعلى هذا السؤال ، لاتستطيع « الشعرية » ، لأنها ليست شعرا ، أن تجيب هى نفسها .

فهرس الموضوعات

هذا الكتاب :

لم يعد كافيا فى التحليل النقدى المعاصر أن يقال عن «لغة الشعر» إنها جميلة، أو غامضة ، أو مختلفة ، وإنما ينبغى ان تدرس باعتبارها «ظاهرة» قابلة للرصد العلمى والتحليل الدقيق والخروج بنتائج علمية جمالية ، وعندما تتم محاولة من هذا النوع فى لغة ما ، فإن معيار دقتها أن تكون قابلة للتطبيق على لغات آخرى ، وهو ما ينطبق على النظرية التى يطرحها هذا الكتاب .

إن لغة الترجمة فى هذا الكتاب تحاول ان تحافظ على المستوى الذى استنه رواد الترجمة الاوائل من دقة المحافظة على الجوهر ووضوح لغة الاداء وهى مهمة ليست ميسورة دائما ولكننا فى غيابها نهدر الزمن ونحرث فى البحر.

